МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ імені М. В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Федун Ірина Йосипівна

УДК 78.031.4:785.7(477.85/.87+477.81/.83)“19/20”

ДИСЕРТАЦІЯ

НАРОДНОІНСТРУМЕНТАЛЬНА АНСАМБЛЕВА КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКИХ КАРПАТ І ЗАХІДНОГО ПОЛІССЯ ЯК ВИЯВ ТРАДИЦІЙНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ (XX – перші десятиліття XXI ст.)

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво
Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____І. Й. Федун

Науковий керівник: **Яремко Надія Онисимівна**
доктор мистецтвознавства, професор

Львів – 2020

АНОТАЦІЯ

Федун І. Й. Народноінструментальна ансамблева культура українських Карпат і Західного Полісся як вияв традиційного професіоналізму (XX – перші десятиліття XXI ст.). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України. – Львів, 2020.

Дисертацію присвячено вивченню специфіки професіоналізму, притаманного традиційній інструментальній ансамблевій культурі західноукраїнських Карпат та Полісся XX – початку XXI ст. На сьогодні цей унікальний пласт народної культури в багатьох місцевостях України припинив своє побутування й відносно активно існує лише на Гуцульщині. Та й тут він стрімко деформується внаслідок зростання комунікативних можливостей соціального середовища, тому потребує негайної якнайповнішої фіксації та всебічного вивчення. Невипадково обрані для вивчення регіони Карпат та Полісся, адже саме там існувала найбагатша народна інструментальна музика в Україні. Вибір часового періоду дослідження зумовлений початком достовірної фіксації народноансамблевої музики саме від початку XX ст.

Найперше в роботі з'ясовано поняття українського традиційного інструментального ансамблю. Подано власне уточнене визначення цього феномену. Під традиційним інструментальним ансамблем (троїстою музикою) музики усної традиції розуміємо: 1) злагоджену спільну гру двох чи більше персонінструментів (термін авторки); 2) мобільну групу

музикантів, що виступає як єдиний художній колектив; 3) обрядову та побутову музику, призначену для виконання інструментальним ансамблем.

Класифіковано та описано не лише наукові, а й дотичні до них джерела вивчення української народноінструментальної ансамблевої традиції. Їх поділено: за належністю – на приватні та державні зібрання; за властивістю матеріалу – на речові артефакти (власне ансамблеві інструменти), іконографічні (малюнки, схеми, світлини тощо), звукові, авдіовізуальні (відео- та кіноматеріали), усні (згадки про ансамблеву НІМ у народнопоетичних та прозових жанрах), писемні (рукописні та друковані); за змістом – на наукові (етномузикологічні чи запозичені з інших наук, в яких йдеться про польову роботу, транскрибування, аналіз, опис) та позанаукові (літературні, документальні тощо). Загалом, джерельна база про ансамблеву традицію ще вкрай недостатня і потребує критичного перегляду, осмислення й доповнення.

На базі польових, архівних та друкованих матеріалів зібрано інформацію про типовий (на початку ХХ ст.) склад народних капел в усіх західноукраїнських регіонах. Простежено еволюційні зміни, які відбувалися з народноінструментальними ансамблями впродовж ХХ – початку ХХІ ст., та з’ясовано фактори, що впливали на ці зміни. Троїста музика Західної України ХХ – початку ХХІ ст. розвивалася від мінімальних складів інструментів (два – три виконавці) до великих ансамблів, а згодом, із появою електроінструментів, до щораз більшого витіснення акустичних. Важливими причинами для інновацій питомої ансамблевої культури були, окрім внутрішніх чинників, і зовнішні: контакти з сусідніми місцевостями, іноетнічними меншинами, регіонами, переселенцями з віддалених місцевостей, тимчасові переміщення місцевого населення (армія, заробітки тощо), міська культура, релігія та її інституції, освітні заклади (зокрема музичні), клуби та сценічне мистецтво, дистанційні засоби комунікації.

Вивчено процес інкультурації українських народноансамблевих музикантів-професіоналів. Простежено етапи й узвичаєні засади

етнопедагогіки ансамблевих музикантів, а також ті зміни, що відбувалися під впливом різноманітних історично-культурних явищ (особливо від другої половини XX ст.). Визначено, які чинники впливали на традиційну музичну освіту та як вони вивлялися на усіх етапах виховання майбутніх музикантів-професіоналів. Активна педагогічна діяльність традиційних українських музикантів тривала приблизно до 60–80-х рр. XX ст. (залежно від місцевостей). На сьогодні ж навчання усним шляхом майже припинилось або ж еволюціонувало в нові форми освоєння сучасних акустичних, електро-акустичних та електронних музичних інструментів за допомогою музичної шкільної освіти, друкованих та інтернет-ресурсів тощо.

У різних культурах та їх часових періодах до фольклорного професіоналізму висувають характерні критерії, що залежать від специфіки потреб певних середовищ. У дисертації такі критерії визначено для українських народноансамблевих музик. Це, зокрема, природне обдарування, навчання, досконале володіння одним чи кількома інструментами, вміння їх виготовляти чи лагодити, публічність і оплата гри, обов'язкова участь в обрядових діях і забавах свого середовища, знання репертуару своєї та сусідніх місцевостей, постійна виконавська практика із систематичним її вдосконаленням, власна музична термінологія, наявність високої конкуренції між музикантами, об'єднання в професійні інструментальні капели (весільні) чи професійні організації. Народні музиканти-професіонали є не лише носіями народної традиції, а й найбільшими її новаторами (завдяки своїм творчим здібностям).

Українська народноінструментальна ансамблева музика передається усним шляхом через контактну комунікацію між музикантами та слухачами, тому їхня взаємодія надзвичайно важлива для існування традиції. У роботі застосовано досить широке трактування поняття «слухач» – не лише як особи, що пасивно слухає гру музикантів, але й котра бере активну участь у її співтворенні. Визначено сім рівнів взаємодії між ансамблевими музикантами та слухачами. Перші два стосуються пасивного слухання, коли 1) гру

музиканта слухає особа із чужого (різної віддаленості) або 2) з одного з музикантом середовища. Наступні п’ять рівнів стосуються активного слухання і мають таке корелювання: 3) музикант – слухач-танцюрист; 4) музикант – слухач-співак; 5) музикант – слухач-музикант з іншого ансамблю, тобто конкурент; 6) музикант – слухач з одного ансамблю, тобто партнер; 7) діалектичне поєднання музиканта та слухача в одній особі. Прикметно, що той самий виконавець може бути водночас слухачем різного рівня в різні моменти традиційного дійства.

У дисертації проаналізовано поняття жанру в українському етноінструментознавстві та на основі напрацювань попередників запропоновано жанрову класифікацію української НІМ за способом вираження та її функціональним призначенням.

На основі запропонованого жанрового поділу описано репертуар народних інструментальних ансамблів західноукраїнських Карпат та Полісся. Оскільки музиканти-професіонали цих регіонів найбільше були задіяні середовищем для обслуговування весіль і танцювальних забав, то саме весільні твори і танці кількісно переважають у репертуарі капел. У період XX – початку XXI століть частка питомих творів зменшувалася на користь напливових, що свідчить про зміну смаків мешканців середовища. Також утверджувалась тенденція до спрощення обрядових мелодій, а отже й танцювальних рухів у давніх танцях; до вибору творів, простіших для виконання, та поступового забуття більш складних.

Проаналізовано композиційні особливості ансамблевої НІМ. Виокремлено найважливіші фактурні функції ансамблевих партій НІМ (мелодичну, супровідну та ритмічну), різні види фактури та багатоголосся (монофонія; гетерофонія: унісонна, бурдонна, орнаментальна, стрічкова; поліфонія: «голоскова» – з відносно самостійними голосами, спонтанна контрастна; гомофонія). Інші розглянуті засоби музичної виразності – лад, тональність, мелодика, ритміка, темп, динаміка, музична форма – є типовими не лише для ансамблевої, а й усієї української НІМ.

***Ключові слова*:** етноінструментознавство, Бойківщина, Гуцульщина, Лемківщина, Західне Полісся, народний професіоналізм, народний інструментальний ансамбль, троїсті музики, традиційна інструментальна музика.

SUMMARY

Iryna Fedun. **Folk Instrumental Ensemble Culture of the Ukrainian Carpathians and Western Polissia as a Manifestation of Traditional Professionalism.** Qualifying scientific research as a manuscript.

Dissertation for Candidate degree in Arts. Specialty 17.00.03 – Musical Art. – M. V. Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. – Lviv, 2020.

The dissertation is devoted to the specifics of professionalism inherent in the traditional in*strumental ensemble culture of the Ukrainian Carpathians and Western Polissia regions for the period from the 20th through the beginning of the 21st century. Unfortunately, this unique layer of folk culture in many parts of Ukraine has ceased to exist and is relatively active only in the Hutsul region. And here it is rapidly deformed due to the growth of communicative capabilities of the environment, so it needs immediate as complete fixation and study. It is no coincidence that the regions of the Carpathians and Polissya were chosen for study, because that is where the richest folk instrumental music in Ukraine existed. The choice of the time period of the research is conditioned by the beginning of reliable fixation of folk ensemble music from the beginning of the 20th century.

First of all, the concept of the Ukrainian traditional instrumental ensemble is clarified in the work. The author’s definition of this phenomenon is given. Thus, the traditional instrumental ensemblein folk music is: 1. coordinated joint play of two or more personinstruments (author’s term); 2. a mobile group of musicians acting as a single artistic group; 3. ceremonial and folk music intended for performance in an ensemble.

Possible sources of studying the Ukrainian folk instrumental ensemble tradition are classified and briefly described. All available sources are divided

according to their affiliation into private and public meetings; by the property of the material on the material (actually ensemble instruments), iconographic, sound, audiovisual, oral (references to the ensemble folk instrumental music in folk poetry and prose genres), and written (hand written and printed). In terms of content – scientific: about field work, transcription, analysis and description (different in volume, subject matter, level of material, geography); non-scien-tific (literary, documentary, etc.). In general, the source base on the ensemble tradition is still extremely insufficient and needs to be critically considered and supplemented.

On the basis of field archival and printed materials, information was collected on typical (at the beginning of the 20th century) compositions of folk chapels from all regions of Western Ukraine. It is observed the changes that took place with folk instrumental ensembles and the factors that influenced these changes. The music of Western Ukraine from the 20th through the beginning of 21st century developed from minimal instrumental compositions (2–3 performers) to large ensembles, and later, with the advent of electronics, to the growing loss of acoustic instruments. Important reasons for innovations of specific ensemble culture were diferrent external changes: contacts with neighboring areas, regions or peoples, immigrants from remote areas, temporary displacement of the local population (army, earnings, etc.), non-ethnic minorities, urban culture, religion and its institutions, schools, educational institutions (including music), clubs and performing arts, remote means of communication.

The process of inculturation of Ukrainian folk ensemble musicians-profes-sionals is traced. The stages and usual principles of ethnopedagogy of ensemble musicians and the changes that took place under the influence of various phenomena (especially from the second half of the twentieth century) are clarified. It was determined what influenced the traditional music education and how these influences acted at all stages of education of future professional musicians. Active pedagogical activity of traditional musicians of Western Ukraine lasted until about 60 – 80’s of the 20th century. (depending on the area), today oral learning has

almost stopped, or evolved into new forms through the development of modern acoustic and electronic instruments.

In different cultures and their different time periods there are different criteria of folklore professionalism, which depend on the specifics and needs of certain environments. In the dissertation such criteria are defined for Ukrainian musicians of folk instrumental ensembles. These include: natural talent, elements of the educational process, perfect mastery of one or more instruments, the ability to make or fix them, publicity and payment for the game, mandatory participation in rituals and entertainment of their environment, knowledge of their repertoire, constant performing practice and improvement, own terminology, high competition between musicians, association in instrumental (wedding) bands or professional organizations.

Ukrainian folk instrumental ensemble music is transmitted orally through contact communication between musicians and listeners. Therefore, their interaction is extremely important and is analyzed in the dissertation in a separate section. Thus, the author identifies seven levels of interaction between ensemble musicians and listeners. The first two relate to passive listening: when a musician listens to a person from another environment; 2) when the listener is from the same environment with the musician; other levels apply to active listening: 3) musician – listener-dancer; 4) musician – listener-singer; musician – a listener-musician from another ensemble, ie a competitor; musician – a listener from one ensemble, a partner; 7) dialectical combi-nation of musician and listener in one person. It is important that the same performer can be at the same time, and at different levels of listener, at different moments of the traditional action.

The concept of genre in Ukrainian ethnoinstrumentology is analyzed and, on the basis of previous experience, the author’s own genre classification of Ukrainian folk instrumental music according to the way of expression and its functional purpose (taking into account the circumstances of performance and environmental origin) is offered.

Based on the genre division, the repertoire of folk instrumental ensembles of the Western Ukrainian Carpathians and Polissia is described. Since the professional musicians of these regions were most often involved in the environment for weddings and dance parties, it is the wedding pieces and dances that predominate in their repertoire. In the period from the 20th through the early 21st century the share of specific pieces became smaller than it was previously, which indicates a change in the tastes of the environment. There is also a tendency to simplify the ritual melodies used, the dance movements of ancient dances, to choose works that are easier to perform, and to gradually forget the complex ones.

The compositional features of the ensemble folk instrumental music are analyzed. The most important textural functions of ensemble parts: melodic, accompanying and rhythmic. Depending on the types and stylistics of the works, different types of polyphony are produced in ensemble music: mono-phony, heterophony (unison, bourdon, ornamental, tape), polyphony (with relatively independent voices, spontaneous contrast), homophony. Other ana-lyzed parameters of ensemble music – mood, tonality, melody, rhythmics, tempo, dynamics, musical form are typical not only for ensemble, but also for all Ukrainian folk instrumental music.

Keywords: ethnoorganology, Boiky region, Hutsul region, Lemky region, Western Polissia, folk professionalism, folk instrumental ensemble, “troista muzyka”, traditional instrumental music.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України та наукових виданнях інших держав:

1. Композиційні особливості західноукраїнської традиційної інструментальної ансамблевої музики. *Проблеми етномузикології :* зб. наукових праць / ред.-упоряд. Маргарита Скаженик, Олена Шевчук. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. Вип. 15. С. 42–53. (DOI: https://doi.org/10.31318/2522-4212.2020.15.219359).
2. Еволюція західноукраїнських народних інструментальних ансамблів у XX – початку XXI століть. *Музикознавчий універсум. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка* : зб. статей. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2019. Вип. 45. С. 53–69. (DOI: http://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.45.53.69).
3. До проблеми генології в українському етноінструментознавстві. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2019. Вип. 20. С. 147–157. (DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10619).
4. Инкультурация традиционных музыкантов Западного Полесья : современные тенденции. *Tradicija ir dabartis / Tradition & Contemporarity :* Mokslo darbai / Scientific Works. Klaipeda : Klaipedos universiteto leidykla, 2017. № 12. P. 257–267. (INDEX COPERNICUS DOI: http://dx.doi.org/10.15181/td.v12i0.1550).
5. До поняття інструментального ансамблю в традиційній музиці. *Музична україністика. Сучасний вимір.* Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2013. Вип. 8 : На пошану видатного етномузиколога, члена-

кореспондента АНУ, доктора мистецтвознавства, професора С. Й. Грици. С. 109–116.

6. Інноваційні процеси в необрядових танцях Західного Полісся. *Етномузика :* збірка статей та матеріалів на честь ювілею Івана Франка / упоряд. Б. Луканюк. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2007. Ч. 2. С. 62–73. (Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка. Вип. 14).
7. The Folkdances of the Western Polissia Region (Ukraine) : Traditions and Innovations. *TRADITIONES.* 2005. № 34/1 : O družbeni vlogi ljudske pesmi / On The Social Role of Folk Song. P. 155–164. (DOI: https://doi.org/10.3986/Traditio2005340112).
8. Федун И. Народно-инструментальная традиция Западного Полесья в представлениях её носителей. *Tradicija ir dabartis :* mokslo darbų rinkinys. Klaipeda : Klaipėdos universiteto leidykla, 2003 (3). С. 63–82.
9. Some parallels in traditional instrumental music of Western Polissia (Ukraine) and Lithuania. *Tiltai :* Humanitariniai ir socialiniai mokslai. Klaipeda, 2001. № 8. P. 85–95.

Статті в інших наукових виданнях:

10. До проблеми діахронних досліджень традиційної музики (на матеріалі трьох різночасових записів із Полісся). *Етномузика* : зб. стат. та матер. / упоряд. Л. Добрянська. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2015. Ч. 11. С. 33–54.
11. Новаційні процеси у навчанні музикантів–ансамблістів Західного Полісся. *Нове життя старих традицій: традиційна українська культура в сучасному мистецтві і побуті* : матеріали міжнародної наукової конференції в рамках V Міжнародного фестивалю українського фольклору «Берегиня» / за ред. проф. В. Давидюка. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2007. С. 461–469.

12. Взаємозв’язки між виконавцями та слухачами у традиційній інструментальній музиці (на прикладі троїстих музик Західного Полісся). *Етнокультурна спадщина Полісся* / ред.-упоряд. В. Ковальчук. Рівне : Перспектива, 2006. Вип. VII. С. 228–235.
13. Вербальна поведінка музикантів традиційних інструментальних ансамблів Західного Полісся. *Етнокультурна спадщина Полісся* / упоряд. В. Ковальчук. Рівне : Перспектива, 2004. Вип. V. С. 109–124.
14. Репертуар бойківського скрипаля Кузьми Воробця. *Бойківщина* : наук. зб. Дрогобич, Трускавець : ДП Укрпол-2, 2004. Т. 2. С. 301–307.
15. Традиційна інструментальна капела К. Воробця на Бойківщині. *Традиційна народна музична культура Бойківщини* / упоряд. В. Коваль, П. Зборовський. Львів : ТзОВ «Камула», 2003. С. 74–86.
16. Коломийки в репертуарі бойківського скрипаля К. Воробця. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна.* Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2003. Вип. 31. С. 233–246.
17. Деякі паралелі в традиційній інструментальній музиці Західного Полісся (Україна) і Литви. *Фольклористичні візії (учні – вчителеві І. В. Маціївському з нагоди 60–річчя) :* зб. стат. і матер. / ред.-упоряд. О. Смоляк, В. Коваль. Тернопіль : Астон, 2001. С. 53–64.
18. К проблеме изучения традиционного ансамблевого инструментального исполнительства. *Вопросы инструментоведения* : сб. реф. Санкт-Петербург : РИИИ, 2000. Вып. 4. С. 170–172.

Повідомлення, рецензії, тези доповідей, енциклопедичні статті, передмови

19. Західноукраїнські народні музиканти та єврейські спільноти: рівні взаємодії. *Хасиди та їхній музичний світ у контексті юдаїки в Україні: джерела, історія та актуальність вивчення :* тези доповідей Міжнародного онлайн симпозіуму (Львів, 27 листопада 2020 року) / ред.-упоряд. О. Коломиєць. – Львів : Растр-7, 2020. С. 22–24.

20. Джерела вивчення західноукраїнських традиційних інструментальних ансамблів. *Видавничий рух в Україні: середовища, артефакти :* доп. та повідомл. Міжнар. наук. конф. (Львів, 24–25 жовт. 2019 р.) / наук. ред. Л. Головата; ред.-упоряд. В. Пасічник. Львів : НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, 2019. С. 185–186.
21. Етноінструментознавчі студії Закарпаття [рецензія на: Шостак В. А. Тисячолітнє дерево. Народні музичні інструменти Закарпаття: музичні традиції і сучасність. Ужгород : Карпати, 2016. 208 с.]. *Етномузика :* збірка статей та матеріалів з нагоди 25-річчя ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М.В. Лисенка / упоряд. Ю. Рибак. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2018. Ч. 14. С. 221–224.
22. Покажчик «Жанр народної інструментальної музики» (жанрова класифікація народної інструментальної музики за її функціональним призначенням). URL: http://labs.lnu.edu.ua/folklore-studies/polove-doslidzhennya-folkloru/studentska-folklorystychna-praktyka/studentska-folklorystychna-ekspedytsijna-praktyka/ (дата звернення 4.08.2020).
23. Підсумок сопілкознавства Гуцульщини [Рецензія на: Яремко Б. І. Сопілкова музика гуцулів : монографія. Львів : СПОЛОМ, 2014. 180 с.]. *Етномузика* / гол. ред. І. Пилатюк, ред.-упоряд. Л. Добрянська. Львів, 2015. Ч. 11 (2014). С. 139–141.
24. Фундаментальне дослідження музичних інструментів гуцулів [Рецензія на: Маційовський І. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця : Нова Книга, 2012. 464 с.]. *Етномузика :* збірка статей та матеріалів / упоряд. Б. Луканюк. Львів, 2014. Ч. 10 (2013). С. 167–178.
25. Dance in the Polish tradition: Lexicon [рецензія]. *Етномузика :* збірка статей та матеріалів на честь 100-ї річниці збірника «Галицько-руських народних мелодій» Осипа Роздольського та Станіслава Людкевича / упоряд. І. Довгалюк. Львів, 2008. Ч. 4. С. 156–157.

26. Ансамблі інструментальні («троїста музика»). *Українська фольклористика. Словник–довідник* / уклад. і заг. ред. М. Чорнописького. Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. С. 13–15.
27. Народні музиканти-професіонали. *Українська фольклористика. Словник-довідник* / уклад. і заг. ред. М. Чорнописького. Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. С. 271.
28. Ukrainian ethno-organology: Past and present. *Abstracts of the 39-th World Conference International Council for Traditional Music.* Vienna, 2007 (4–11 July). P. 204–205.
29. Монографія про музику Бойківщини [рецензія на: Хай М. Музика Бойківщини. Київ : Родовід, 2002. 304 с.]. *Народна творчість та етнографія*. 2004. № 1–2. С. 99–101.
30. Поліські музики: Традиційна інструментальна музика Західного Полісся [вступна стаття, підбір і впорядкування матеріалів] [CD]. Київ : Музика світу; Всеукраїнське товариство «Просвіта», 2004. 59:05 хв., стерео.
31. Some parallels in traditional instrumental music of Western Polissia (Ukraine) and Lithuaniaю *The 3rd International Scientific Conference "The Music Around Baltic: Past and Present"* : abstracts. Klaipeda, May 11–13, 2001. P. 17–18.
32. Народный скрипач Кузьма Воробэць, как типичный музыкант-профессионал Восточной Бойковщины. *Традиционное искусство и человек :* тезисы докладов XIX научной конференции молодых фольклористов памяти А. А. Горковенко. Санкт-Петербург : РИИИ, 1997. С. 72–73.
33. Традиційні інструментальні капели с. Сенечів на Бойківщині. *Традиційна народна музична культура Бойківщини* : зб. стат. і матер. Львів, 1996. С. 25–27.

Зміст

АНОТАЦІЯ 2
SUMMARY 7
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ 11
Зміст 16
ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ 18
ВСТУП 19
РОЗДІЛ І. Народні інструментальні ансамблі як інституції діяльности музикантів-професіоналів: явище – дослідження – еволюція 29
1.1 Поняття традиційного інструментального ансамблю 29
1.2 Джерела вивчення західноукраїнської народно-інструментальної ансамблевої традиції 38
1.3 Еволюція західноукраїнських інструментальних ансамблів XX – перших десятиліть XXI ст. 54
Висновки до Розділу 1 68
РОЗДІЛ ІІ. Діяльність ансамблевих музикантів-професіоналів у традиційному середовищі 70
2.1 Інкультурація народних музикантів-професіоналів 70
2.2 Критерії професіоналізму традиційних ансамблевих музикантів 79
2.3 Народні музиканти-професіонали у контексті етнічного середовища: взаємозв'язки музикантів та слухачів 101
Висновки до Розділу 2 113
РОЗДІЛ ІІІ. Жанрово-композиційні особливості традиційної ансамблевої музики 116
3.1 До проблеми генології в етноінструментознавстві 116
3.2 Репертуар народних інструментальних ансамблів 126
3.3. Композиційні особливості традиційної ансамблевої музики 143

\

Висновки до Розділу 3 166
ВИСНОВКИ..... 169
Список використаних джерел 175
ДОДАТКИ……..201
Додаток А Покажчик записів народної інструментальної музики архіву ПНДЛМЕ……..202
Додаток Б Нотні приклади ……231
№ 1 "В’язанка гуцульських мелодій" (До співання та Гуцулка)……231
№ 2 Коломийки [Бойківщина]……...269
№ 3 Лемківські мелодії……...275
№ 4 Полька [Західне Полісся]……282
Додаток В Музичні форми нотних прикладів……...288
Додаток Г Пояснення до нотних транскрипцій……291
Додаток Д Список опублікованих праць за темою дисертації…...….294

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ГЕК, ЕК – «Графоархів експедицій консерваторії», «Експедиції консерваторії» – назва фонду Архіву ПДЛМЕ при ЛНМА ім. М. Лисенка.

ГНЗ, НЗ – «Графоархів надходжень зовнішніх», «Надходження зовнішні» – назва фонду Архіву ПДЛМЕ при ЛНМА ім. М. Лисенка.

ГНІ, НІ – «Графоархів надходжень іменних», «Надходження іменні» – назва фонду Архіву ПДЛМЕ при ЛНМА ім. М. Лисенка.

З. – збирач (у діалогах із фольклорних експедицій).

І. – інформант (у діалогах із фольклорних експедицій).

ЛНМА – Львівська національна музична академія.

ЛНУ – Львівський національний університет.

НАН – Національна академія наук [України].

НІМ – народна інструментальна музика.

О. – опитувач (у діалогах із фольклорних експедицій).

ПНДЛМЕ – Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології.

Р. – респондент (у діалогах із фольклорних експедицій).

ВСТУП

Українські народні інструментальні ансамблі («троїсті музики») – важливе явище у загальносвітовому культурному контексті. Так, усю існуючу традиційну музичну культуру дослідники поділяють на: 1) музику неписьменних спільнот (або музику примітивних племен); 2) усну музику високорозвинених культур Азії (двірцеву, вищого духовенства та інших вищих верств суспільства) – Китаю, Японії, Кореї, Індонезії, Індії, Ірану та країн арабського світу; 3) народну музику, котру Бруно Неттл [325, с. 7] експериментально визначає як музику усної традиції («фолк»-музику), що існує на теренах Європи, Північної й Південної Америки та високорозвинених країн Азії. Відповідно, кожна із груп має своїх музикантів-професіоналів, що перебувають переважно на найвищій сходинці музичної ієрархії своїх середовищ. Та якщо у родо-племінних культурах наявні лише паростки усного професіоналізму у діяльності шаманів, то найбільшого розквіту він зазнав у азійських традиціях. Із розвитком професійної музики писемної традиції в Європі, в т. ч. й Україні, найвищий етап розвитку усного професіоналізму не зміг сягнути таких вершин, як у країнах Азії. Тому у Європі й не маємо власної т. зв. «високої класики» у традиційній культурі, подібної до мистецтва дастгяху-макамату в персо-арабській культурі, раги в індійській та ін., із власною сформульованою теорією чи нотацією. Однак у загальноєвропейському контексті мистецтво українських народних музикантів-професіоналів сягнуло досить високих щаблів розвитку.

За родом діяльности в українській традиційній культурі можемо виділити три групи музикантів-професіоналів:

1) Мандрівні музиканти, що грали на кобзі, бандурі або лірі, які приблизно до середини XX ст. об’єднувалися у професійні організації з власними ієрархією та правилами. Основою їхнього репертуару були здебільшого епічні твори – історичного, релігійного чи моралізаторського характеру.

2) Музиканти-пастухи, виконавці, головно, на духових інструментах, для яких музика була невід'ємною частиною пастівського господарювання. Вони виконували переважно сигнальні мелодії, що допомагало комунікувати з іншими пастухами і керувати отарою; грали музику для себе під час відпочинку на пасовищі, а також спеціальні мелодії, пов'язані з трудовою діяльністю вівчарів на полонині.
3) «Троїсті музики» – музиканти, що об'єднувалися в ансамблі для обслуговування весільних церемоній, танцювальних забав та ін.

Найвищий суспільний авторитет і визнання музичної діяльности як професійної мали кобзарі та лірники, дещо нижчий – «троїсті музики», а найменший, з огляду на занепад самої професії, – музиканти-пастухи. Проте кобзарсько-лірницька культура майже втратила безпосередню спадкоємність усної трансмісії та сьогодні існує переважно в реконструйованих формах. Рівно і музиканти-пастухи з еволюцією своєї професії перейшли до статусу виконавців-аматорів. Відтак ансамблеві музиканти залишилися єдиними народними музикантами-професіоналами, які репрезентують сучасний стан розвитку української традиційної інструментальної творчости. З огляду на це їхня традиція потребує якнайповнішої фіксації та всестороннього вивчення.

Актуальність вивчення народних інструментальних капел зумовлена багатьма факторами:

- наявністю активних (дотепер музикуючих) та пасивних (які вже не музикують, проте пам'ятають традицію) носіїв народноансамблевої культури, а отже нагальною необхідністю їхньої фіксації[1];
- поодиноких винятків існування (зокрема, в окремих місцевостях Карпатського регіону) «методики» народної етнопедагогіки (трансмісії народноансамблевого музикування представникам молодшого покоління виконавців усталеним усним шляхом);

[1] Адже, за винятком небагатьох осередків, у більшості населених пунктів України про інструментальні капели залишилися лише згадки у людей старшого покоління.

- стрімкою модернізацією, а місцями втратою та забуттям «живої музики» в народному середовищі під впливом глобальних культурних асиміляційних чинників;
- недостатньою репрезентацією цієї проблематики в українському етноінструментознавстві.

Цілісне системне дослідження народноансамблевого професіоналізму в українській етномузикології наразі відсутнє. Окреслення проблематики належить І. Мацієвському [144]. Загальні питання побутування української народноансамблевої традиції представлено в розділах монографій Г. Хоткевича, А. Гуменюка, М. Хая, І. Зінків. [261; 41–42; 67; 61; 253]. Основна ж частина наявної на сьогодні фахової літератури з проблеми – це невеликі за обсягом праці, в яких порушено окремі питання вивчення українських традиційних інструментальних ансамблів чи ансамблевої музики (А. Гуменюка, Б. Водяного, Б. Яремка, В. Мацієвської, Н. Супрун-Яремко, І. Зінків, О. Бута, І. Фетисова, І. Федун, Я. Павліва та ін., див.: [67; 23; 22; 18; 245; 290; 229; 287; 212; 232; 176; 63; 285 та ін.]), або ж висвітлено регіональні особливості традиції (Поділля – у Р. Гусак, Б. Водяного; Закарпаття – В. Шостака; Бойківщини – М. Хая; Гуцульщини – В. Мацієвської; Західного Полісся – В. Ярмоли та ін., [45; 23; 22; 268; 251; 127; 301]). Пропоноване дослідження покликане компенсувати існуючі прогалини шляхом поглибленого історико-порівняльного вивчення музично-інструментальних ансамблів західноукраїнської карпатської та поліської культури. Здобуті теоретичні положення актуальні й релевантні для пізнання народноансамблевої традиції інших регіонів України.

Мета дослідження – вивчення специфіки музичного професіоналізму, притаманного традиційній народноінструментальній ансамблевій культурі західноукраїнських карпатських та поліських земель у XX – перших десятиліттях XXI ст.

Мета дослідження зумовила постановку та розв’язання таких **завдань**:

- дефініціювати термін «традиційний інструментальний ансамбль»;

- класифікувати джерела щодо вивчення традиційної ансамблевої культури;
- описати різновиди західноукраїнських інструментальних ансамблів та окреслити еволюційні процеси в народноінструментальній ансамблевій культурі XX – перших десятиліть XXI ст.;
- простежити процес становлення народних музикантів-професіоналів та визначити основні засади традиційної музичної етнопедагогіки;
- з'ясувати критерії професіоналізму стосовно українських народно-інструментальних ансамблів;
- розглянути рівні взаємодії народних музикантів зі слухачами;
- дослідити поняття жанру та жанрову класифікацію західноукраїнської народної інструментальної музики (НІМ);
- охарактеризувати репертуар троїстих музик українських Карпат і Західного Полісся;
- дослідити фактурно-композиційні особливості виконуваної ансамблевої музики.

Об'єктом дослідження є народноінструментальна ансамблева культура України.

Предмет дослідження – явище традиційного виконавського професіоналізму у народних інструментальних ансамблях західноукраїнських Карпат та Полісся.

Хронологічні межі дослідження визначені періодом XX ст. – першими десятиліттями XXI ст. і зумовлені 1) початком наукового вивчення народно-інструментальної традиції на зламі саме цих двох століть, 2) наявністю достовірної фіксації і документаційних матеріалів про цей період та діяльністю сучасних народних музикантів і їхніми спогадами про колег-попередників.

Методологічною основою дисертації стали наукові розробки українських і зарубіжних етномузикологів, зокрема, І. Мацієвського (загальна методологія дослідження традиційної інструментальної музики,

теорія польової роботи, транскрипції, класифікації типів виконавців, ансамблів, жанрів, фактур тощо), Б. Луканюка (методологія документації та аналізу фольклорних творів), К. Квітки (соціологічні методи у застосунку до НІМ), В. Маціївської (методи народної педагогіки та когнітивної психології у традиційному середовищі), В. Гошовського (асиміляції у фольклорі), І. Зінків (витоки троїстої музики в українській музичній культурі) тощо.

У дисертації використовуються такі науково-дослідницькі **методи**:

- *історико-діалектичний,* застосований для простеження еволюційних тенденцій у народній ансамблевій культурі періоду ХХ – початку ХХІ ст. та діалектики взаємин народних музикантів і слухачів;
- *аналітичний* – для аналізу явищ традиційного інструментального ансамблювання, професіоналізму в традиційній ансамблевій культурі, інкультурації народних музикантів і специфіки ансамблевої музики;
- *компаративно-типологічний,* використаний для порівняння карпатської і поліської ансамблевих традицій з іншими регіональними традиціями, також для систематизації народноінструментальних жанрів, визначення типів народного професіоналізму, рівнів взаємодії музикантів і слухачів;
- *статистичний* – для аналізу архівних матеріалів;
- *когнітивний (або емічний*[2]*)* – метод (запизичений із культурної антропології та психології), спрямований на вивчення культури через пізнання мислення її носіїв[3] і аналіз вербалізованих знань та уявлень

[2] Термін К. Пайка, пов'язаний із мовними категоріями культури, на відміну від «етік» – її позамовними елементами [332].

[3] Позаяк цей метод перебуває на початковій стадії впровадження у музичну фольклористику, зупинимося на ньому детальніше. Представники когнітовного напряму вважають, що культура існує в думках її носіїв, і вивчають, як окремі розумові категорії індивідуумів пов'язані з категоріями культури, їхнім розумінням та організацією художніх явищ. Основну мету досліджень когнітивні антропологи вбачають у тому, щоб визначити зміст і організацію культури як знання. Ентоні Уолліс назвав це «розумовим зображенням суспільства і його культури» [305, с. 17]. На Заході цей напрям існує майже півстоліття. Першим дослідженням когнітивної музичної антропології стала стаття В. Ґуденафа (1956), хоча сама інформація про етнотеорію, народну естетику і т. п. існувала в раніших виданнях. Пізніше цій темі присвятили свої праці Г. Конклін, Ч. Фрейк, А. Ромней, Р. Д'Андрейд, Б. Шо й ін.). В українській науці цей напрям представлений мінімально, переважно у вигляді окремих згадок або невеликих статей [136; 283; 282; 251 та ін.]. Чи не єдина дослідниця, яка найповніше втілила ідеї когнітивної психології на матеріалі гуцульської скрипкової музики – Вікторія Маціївська [126–127], хоча пізнання культурної моделі через її носіїв необхідне для системного вивчення традиції.

музикантів «весільної» ансамблевої традиції у синхронному і, частково, діахронному аспектах[4];

– методи *польової роботи* – спостереження, авдіо-, фото- та відеофіксація, опитування, заміри музичних інструментів тощо, які використовувались у процесі експедиційних пошуків музично-етнографічних матеріалів.

Теоретичну базу дисертації склали праці українських та зарубіжних дослідників традиційної музики, зокрема:

- загальнотеоретичні розробки К. Квітки [69–70, 73; 76–78], В. Гошовського [37], Б. Неттла [325], А. Мерріама [323], А. Чекановської [262]; О. Ельшека [273; 314], І. Зємцовського [60], І. Маційовського [130–152], Е. Алєксєєва [2], Б. Луканюка [109–111; 113–117; 119–120], М. Хая [250–255; 257];
- етноінструментознавчі студії М. Лисенка [103–104], С. Мєрчинського [324], Г. Хоткевича [261], Р. Гарасимчука [31–32; 317], К. Квітки [70–72; 74; 78], М. Грінченка [39], А. Гуменюка [40–42; 67; 222], А. Бухнера [303–304], Я. Стеньшевського [205], Л. Бєлявського [10], І. Маційовського [130–152], Ю. Бойка [14–15], І. Назіної [164–168], П. Дагліґа [309–310], Е. Дагліґ [307–308], М. Хая [249–259], Б. Яремка [276–293], Б. Водяного [21–24], Б. Ґарая [313], Л. Черкаського [263], Р. Гусак [43–45], Л. Кушлика [97], В. Шостака [267–269], І. Шрамка [270], В. Нолла [172], Б. Котюка [92], В. Маційовської [126–129], В. Ярмоли [219; 294–302]; Н. Ганудельової [27–30], О. Бута [18], І. Фетисова [244], Р. Нярби [173], Я. Павліва [175–177];
- дотичні до цієї теми праці дослідників вокальної і танцювальної народної творчости: Ф. Колесси [83–85], Б. Бартока [7–8], Р. Гарасимчука [30–31,

[4] Первинний етап аналізу людських знань, оформлених вербально, – їх структуризація. З цією метою використовуємо вже усталені в когнітивістиці такі поняття, як: сфери – сукупність пов'язаних ідей та уявлень; категорії або концептуальні сфери – доданки зі з'єднаних між собою сфер [334, с. 9]. Стосовно ансамблевої НІМ, можемо зробити поділ висловлювань її представників на 3 основні категорії: музиканти, їхнє формування та професіональна діяльність; інструменти і виконання на них; ансамблева музика. У цих категоріях часом ті самі поняття можна віднести як до однієї, так і до іншої сфери. Причина, очевидно, криється не лише в недосконалості самої класифікації (кожна класифікація пов'язана з певним обмеженням і не відображає повноти явища), а і з тісною взаємопов'язаністю елементів тріади «музикант–музичний інструмент–музика» у контексті етнічного середовища.

317], В. Верховинця [20], С. Грици [38], Б. Луканюка [109–120], А. Іваницького [64–67], Н. Супрун-Яремко [206–210], М. Мишанича [156], І. Довгалюк [52–53], І. Клименко [81–82], Ґ. Домбровської [311], А. Нагачевського [163], Л. Сабан [190–197], С. Єлємановой [57], Л. Добрянської [50–51], Л. Лукашенко [121], Ю. Рибака [186–187; 189];

- роботи дослідників суміжних галузей (музикознавців, філологів, психологів, культурологів) А. Лорда [108], А. Сохора [202], О. Ошуркевича [174; 106, 182], Н. Бернадської [11], Т. Бовсунівської [12–13], Є. Бурліної [17], І. Польської [184], Л. Пасічняк [179–181], П. Дрозди [55–56], І. Кузьмінського [95–96] та інших.

Наукова новизна дисертації. Робота є першим системним дослідженням феномену професіоналізму народноінструментальних ансамблів українських Карпат і Західного Полісся, де ***вперше*** в українському етноінструментознавстві:

- запропоновано власну дефініцію традиційного інструментального ансамблю;
- визначено критерії професіоналізму для українських народних ансамблевих музикантів;
- простежено еволюційні процеси в західноукраїнських інструментальних ансамблях у XX – перших десятиліттях XXI ст.;
- окреслено рівні взаємодії ансамблевих музикантів та слухачів;
- упорядковано жанрову систематизацію української НІМ;
- проаналізовано й узагальнено специфіку репертуару та ансамблевої музики троїстих музик українських Карпат і Західного Полісся;
- здійснено деталізовану цілісну транскрипцію[5] народноансамблевого виконання великої форми танцю *Гуцулка*.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на катедрі історії музики згідно з темою

[5] Спільно з Яремою Павлівим, котрий занотував партію скрипки, партії всіх інших інструментів – авторка дисертації. Див. Додаток В на с. 217.

№ 4 «Методологічні аспекти українського історичного музикознавства: сучасний стан, ґенеза, перспективи», перспективно-тематичного плану науково-дослідницької діяльності Львівської національної музичної академії (ЛНМА) імені М. В. Лисенка на 2014–2019 рр. Тема дисертації затверджена (протокол № 4 від 10 грудня 2015 р.) на засіданні Вченої ради ЛНМА імені М. В. Лисенка.

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що зібрані авторкою польові матеріали суттєво збагатили архіви Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології (ПНДЛМЕ) ЛНМА ім. М. Лисенка та катедри української фольклористики ім. акад. Ф. Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка (ЛНУ ім. І. Франка), а введена до наукового обігу наукова інформація може стати основою для написання нових наукових праць чи доповненням лекційних курсів із предметів «Музичний фольклор», «Етноінструментознавство», «Аналіз та транскрипція народної музики» тощо. Здобуті відомості авторка практично використовує в процесі викладання фольклористичних дисциплін «Музичний фольклор», «Світовий музичний фольклор», «Етноінструментознавство», «Аналіз народномузичних творів», «Транскрипція народномузичних творів», «Методологія етномузикологічних студій» на катедрі української фольклористики імені акад. Ф. Колесси ЛНУ ім. І. Франка у 1997–2020 рр.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що до наукового обігу ***введено:*** дефініцію поняття «традиційний інструментальний ансамбль», нові терміни («персонінструмент», «голоскова» поліфонія), критерії професіоналізму для українських народних ансамблевих музикантів та рівні їхньої взаємодії зі слухачами, новий фактичний матеріал про ансамблеву традицію західноукраїнських Карпат та Полісся, у Додатках – покажчик архівних фонозаписів НІМ та цілісні транскрипції народноансамблевих композицій; ***вдосконалено класифікації*:** джерел вивчення, етапів інкуль-

турації народних музикантів, жанрів, функцій інструментів, видів багато-голосся, музичних форм української ансамблевої НІМ.

Апробація результатів дослідження. Робота **апробована** на засіданнях та семінарах катедри музичної фольклористики ЛНМА ім. М. В. Лисенка, а також у виступах на щорічних звітних наукових конференціях професорсько-викладацького складу ЛНУ ім. І. Франка (2009–2020), всеукраїнських та міжнародних конференціях: Четвертій Міжнародній науково-практичній конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (онлайн, 2020), Міжнародній науковій конференції «Видавничий рух в Україні: середовища, артефакти» (Львів, 2019); Другій Міжнародній науково-практичній конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2018); Одинадцятій конференції дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 2018); Науковій конференції циклу Слов'янська мелогеографія–6 «Мелотипологія та мелогеографія зимових жанрів на теренах слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву» (Київ, 2016), Міжнародній науковій конференції «Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій» (Львів, 2011); Міжнародній науковій конференції «Нове життя старих традицій: Традиційна українська культура в сучасному мистецтві і побуті» (Луцьк, 2007); Міжнародному симпозіумі «The Folk Song as a Social Challenge» (Любляна, Словенія, 2005); Міжнародних конференціях «The Music around Baltic» (Клайпеда, Литва, 2002, 2003) та інших; у публічних лекціях у Києві (2020)[6], Львові (2018), Любляні, Словенія (2005) та Відні, Австрія (2002).

Публікації: за темою дисертації опубліковано 33 одноосібні наукові статті. З них 5 статей опубліковано у фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України, та 4 – в іноземних періодичних виданнях.

[6] Див. лекцію на YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=hcilSux5N8k&list=PLsTaJAO7X-eWlFwxiRvBqkzFnpS6O91qT

Матеріали дослідження. Для аналізу залучені архівні (серед них і власні польові записи 1995–2020 рр., задепоновані в архівах ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка[7] та катедри української фольклористики ім. акад. Ф. Колесси ЛНУ ім. І. Франка[8]) та опубліковані матеріали з історії та дослідження західноукраїнських земель, зокрема регіонів українських Карпат і Західного Полісся й докладніше описані в окремому підрозділі (1.2.) дисертації. Вибір регіонів дослідження зумовлений рівнем поширення та збереження народної інструментальної музики. Ще до сьогодні в цих регіонах спостерігаємо активне побутування ансамблевої традиції або ж маємо можливість спілкуватися з її пасивними носіями (які вже не музикують, але пам'ятають традицію).

Структура та обсяг дисертації: дисертаційне дослідження складається з двох частин: основної (вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел із 335 позицій) та додатків, що містять цілісні транскрипції ансамблевої музики, покажчик записів НІМ в архіві ПНДЛМЕ, музичні форми нотних прикладів, пояснення до нотних транскрипцій і список публікацій за темою дисертації. Загальний обсяг дисертації – 298 сторінок, з яких 173 сторінки основного тексту та 98 сторінок – додатки.

За написання цієї роботи висловлюю особливу подяку своєму першому керівникові (котрий з об'єктивних причин не зміг бути офіційним керівником дисертації) та найбільшому науковому натхненникові, академіку Російської Академії природничих наук і Міжнародної Академії інформатизації ООН, професору Російського інституту історії мистецтв (м. Санкт-Петербург), заслуженому діячу мистецтв України та Польщі, члену спілок композиторів України і Росії ***Ігору Володимировичу Мацієвському.***

[7] Де із понад 6 000 особисто зібраних авторкою творів, інструментальних – більше 1 500; усього ж в архіві налічується майже 5 000 одиниць інструментальної музики, з них суто в ансамблевому виконанні – 1 185, з регіону Карпат – 127 збирацьких сеансів, 2 233 одиниці, Західного Полісся – 78 сеансів і, відповідно, 1 280 одиниць. Повна інформація подана у відповідному покажчику в Додатках.

[8] За відсутності електронних каталогів у ЛНУ (зараз такі каталоги на стадії підготовки) статистику, на жаль, провести неможливо. Лише за приблизними підрахунками інструментальні записи дисертантки тут налічують кілька сотень одиниць.

РОЗДІЛ І. Народні інструментальні ансамблі як інституції діяльности музикантів-професіоналів: явище – дослідження – еволюція

1.1 Поняття традиційного інструментального ансамблю

На початку XXI ст. українська етноорганологія, завдяки чималим зусиллям багатьох дослідників[9], нарешті виходить на відносно належний рівень вивчення[10]. І завдячує вона цим не лише «вузьким» фахівцям, а й представникам суміжних дисциплін і субдисциплін[11]. Попри усі здобутки, у фольклористиці повсякчас існуватимуть невивчені чи маловивчені теми через постійну мінливість самого об'єкта дослідження. Ще гіршою є ситуація із теоретичними узагальненнями, найперше в силу специфіки самої дисципліни, бо тут існує «…необхідність того, щоб теорія була більшою мірою наближена до "ґрунту", ніж це буває в науках з ширшим застосуванням абстрактного підходу» [33, с. 34]. До того ж, як пише Кліфорд Гірц, «Через те що теорії рідко коли або взагалі ніколи не бувають раз і назавжди відкинутими, вони стають дедалі більш незграбними, непродуктивними, натягнутими, безглуздими, але, попри це, продовжують жити ще довго, після того як майже всі, за винятком кількох їх найвідданіших прибічників, уже втратили до них будь-який інтерес» [33, с. 38]. Оперуючи новими матеріалами і фактами, можна засумніватися у чималій кількості загальноуживаних наукових постулатів, особливо тих, які розробляли вчені суміжних галузей. Етномузикологи чимало теорій

[9] І. Маціївського, М. Хая, Б. Яремка, Б. Водяного, В. Кушпета, К. Черемського, Р. Гусак, Л. Кушлика, В. Шостака, Н. Гануделькової, В. Ярмоли, І. Фетисова, О. Бута та ін.

[10] Кращий, ніж був кількадесят років тому, але все ж він поступається навіть нашим найближчим географічним сусідам – полякам, словакам, росіянам.

[11] Дослідникам народної музики С. Гриці, А. Іваницькому, Б. Луканюку, Л. Сабан, Н. Супрун-Яремко, Ю. Рибаку й багатьом іншим.

запозичили із загальної музикології (на що суттєво вплинула інерція їхньої музикознавчої освіти), котрі часто вельми далекі від сутності усної традиції.

Одній із таких теоретичних розробок присвячений цей підрозділ, а саме: дефініції терміна *традиційний інструментальний ансамбль*[12]. Ідеться передусім про «троїсту музику», хоча сама ідея може поширюватися й на інші форми інструментальних угруповань, і не лише українських.

Існує ще й проблема номінації самого явища. Чи не найвдаліша версія – *«троїсті музики»,* з легкої руки кимось започаткована вже кілька століть тому, широко уживана науковцями[13] і щонайменше десятки років знана й самими носіями традиції[14] – критикується за її пізнє й «ненародне» походження, плутанину із числом «три», до того ж вона без додаткового пояснення мало зрозуміла в перекладі іноземними мовами. Так само, як чудова народна назва *музи́ки,* котра не цілком однозначна і вживається також як тлумачення танцювальних зібрань, що супроводжувалися грою інструментальної музики. К. Квітка пише про цей термін, що музи́ки – це «…множина від слова “музи́ка” у значенні “скрипаль”, воно означає і “музиканти”, але лише ті, що входять до склалу ансамблю, в котрому бере участь скрипка (у деяких місцевостях уже віддавна вживалося і в народній мові слово “музиканти”),… – також сам ансамбль і, зрештою, танцювальне зібрання» [70, с. 262]. Решта традиційних термінів – *капе́ла, ба́нда, гуда́ки, скомороха́, гусляші́, бу́рса, база́рь, весе́лики* і т.п. – мають ще й інакші тлумачення, здебільшого в давній міській культурі чи академічній музиці, й звідти ж, імовірно, запозичені. Часами у літературі ще використовується поняття *весільні ансамблі* і *весільні капели*, які, однак, постійно потребують уточнення, що музиканти грають у цих ансамблях не лише на весіллях, хоча останні є домінантними в їхній діяльності. Отож, можливо, у майбутньому

[12]У роботі не беруться до уваги його вторинні та академічні форми.
[13]Не тільки у заголовках робіт, але й як окреме гасло в довідковій літературі.
[14] У різних регіонах по-різному, М. Лисенко ще в 1870 рр. писав про те, що цей термін уживається в народі [104, с. 13], та опитані авторкою на теренах Західної України респонденти говорили про його появу лише у першій половині ХХ ст.

з’явиться лаконічніший термін, наразі ж скористаємося означенням цього явища, що запропонував Ігор Маціївський [144[15]], як *«традиційні інструментальні ансамблі (“троїсті музики”)*» (лише змінивши послідовність і на перший план вивівши «традиційні інструментальні ансамблі» як поняття ширше й зрозуміліше для загалу).

Що ж до самого визначення, то в окремих розвідках автори його фактично не подають, а в енциклопедіях і словниках термін «троїсті музики» трактують як різновид традиційного музичного ансамблю із зазначенням території поширення, часу виникнення, складу, кількості учасників та репертуару [266, с. 612; 159, с. 553; 275, с. 190 й ін.]. Процитуємо чи не найвдаліше визначення із Музичного енциклопедичного словника, написане, вочевидь, І. Маціївським[16]: «(укр. троїсті музики; букв. – потрійний музикант, тобто потроєний, помножений склад) – традиційний старовинний тип ансамблю, поширений в Україні, Білорусі і в сусідніх з ними р-нах Росії і закорд. країн. З’явилися в 17 ст. Склад і кільк-ть учасників Т. м. варіюються: скрипка з бубном (чи великим барабаном), з басолею (чи з к-басом), з цимбалами, іноді з гармонікою, з бубном та ін. Ансамбль супроводжує спів, танці, святкові походи, обряди і т. д.»[17] [159, с. 553]. Та все це стосується більше опису явища, а не характеристики його суті, котру автоматично всі трактують як ідентичну загальному поняттю в музикології та академічному мистецтві «музичний ансамбль». Проте, чи дійсно вони цілковито тотожні? Адже й самі вчені стверджують про їхні глибинні відмінності [70, с. 265; 252, с. 174–175].

Усі відомі в музикознавстві дефініції академічного музичного ансамблю доволі повно й ретельно виклала у своїй монографії про камерний ансамбль Ірина Польська, присвятивши цій темі окремий розділ [184, с. 24–48]. Вона подає й власне досить містке формулювання: «у музичному

[15] Згодом ця стаття двічі передрукована у вітчизняних виданнях, у 1993 та 2002 рр.
[16] Автор не вказаний, сам І. Маціївський в усній розмові з авторкою дисертації не міг достеменно пригадати, чи саме він писав цей текст.
[17] Переклад з російської мій. – *І. Ф.*

мистецтві поняття “ансамбль” представляє собою особливу категорію художньої злагодженості, збалансованості і цілісності, що належить до композиторської творчости і до виконавської діяльности і включає в себе такі аспекти, як власне процес спільного групового виконання музики, кількісний та якісний склад його учасників, а також саму музику, призначену для такого виконання» [184, с. 46–47]. Тому немає потреби ще раз зупинятися на описі інших дефініцій ансамблю, можемо лишень усіх їх підсумувати й звести до таких головних аспектів:

1) кількісно-виконавського, а саме ансамбль як:
    a) музикування кількох осіб;
    b) група артистів, що виступають як єдиний художній колектив;
2) якісно-естетичного, у сенсі злагодженості гри;
3) функційно-жанрового: творів, призначених для виконання ансамблем.

Розглянемо їх почергово в проєкції на традиційну музику.

У *кількісно-виконавському* сенсі головними компонентами ансамблю є поняття «інструмент» і «музикант», шо в поєднанні можуть мати такі логічні комбінації:

- один інструмент – один виконавець (сольна музика)[18];
- один інструмент – кілька виконавців;
- кілька інструментів – один виконавець;
- кілька інструментів – кілька виконавців.

Якщо в ансамблі інструмент може бути й один (в українській усній традиції такі випадки відсутні, натомість вони є в інших культурах, скажімо, гра кількох музикантів на деяких африканських чи південноамериканських ксилофоноподібних інструментах [304, с. 130, 133; 303, с. 253, 257]), то виконавців, як уважають, щонайменше два. Утім, світова народномузична практика й у цьому твердженні змушує вагатися, адже у різних традиційних

[18] Така комбінація тут не розглядатиметься, хоча і в сольній музиці надзвичайно важливою є діалогічність виконання [184, с. 213–218; 136, с. 92; 144], а надто залучення інструменталістами й т. зв. аутоінструментальної чи корпоромузики (за І. Маціївським, див. [136, с. 89]).

культурах світу відома гра одного музиканта на кількох інструментах (зазвичай, не більше трьох). Це, наприклад, духові чи струнні з барабанами[19], кілька струнних, губні гармошки, прикручені спеціальним механізмом до струнних, духові з гармошками-баянами-акордеонами й багато інших можливих варіантів (див., напр., [304, с. 108, 136, 140, 239, 276; 303, с. 65, 250, 350; 158, с. 301]). Такі не цілком типові «клоунські» явища більше притаманні мандрівним музикантам та міському середовищу (й особливо відомі з часів середньовіччя), одначе трапляються й у сільському та належні до сфери розважальної музики.

В українських етноорганологів уже класичним став зафіксований І. Мацієвським унікальний випадок із прикарпатським музикантом Д. Сеником, коли він із допомогою педального механізму однією ногою грав на цимбалах, другою – на барабані з тарілкою, а руками – на скрипці [136, с. 92]. Те саме іноді практикував й гуцульський музикант-мультиінструменталіст із Верховини Роман Кумлик[20].

Звичайно, діалог персоналій в усіх цих випадках відсутній, проте залишається спільна «гра» виконавських партій, а головний її результат – ансамблеву музику – в особливо талановитих музикантів на слух відрізнити неможливо від музикування кількох осіб. До того ж, людина за своєю природою здатна не лише сприймати і контролювати кілька голосів одночасно, але й продукувати. Це підтверджують і студії психофізіологів щодо наявності бінарного ефекту, що виникає під час взаємодії парних однойменних рецепторів (очей, вух, кінестезії рук й ін.), як наслідок парної роботи великих півкуль головного мозку, а отже й відносної самостійності правої та лівої рук чи ніг (див. про це детальніше [3, с. 7–9, 184, с. 213–218]). Відповідно, таке неординарне явище, як гру однієї особи на кількох інструментах, також можна назвати ансамблем, хоч і не типовим, а радше винятковим.

[19] Флейта з барабаном навіть отримала назву єдиного інструмента, т. зв. «барабанна флейта», та була поширена ще у західноєвропейській середньовічній музиці.
[20] За усними свідченнями Л. Кушлика.

Отже, традиційний інструментальний ансамбль – це спільна гра кількох людей або ж звучання кількох інструментів. Аби зробити визначення лаконічнішим, пропонуємо ввести об'єднуючий термін – ***персонінструмент,*** – який має латинське коріння (*persona* – особа, *instrumentum* – знаряддя), тож може бути й міжнародним. У такому випадку можемо говорити про спільну гру двох чи більше персонінструментів[21].

Типову кількість виконавців троїстих музик більшість науковців віддавна пов'язує із числом *три*, або згодом «притягає» до нього (кількістю не інструментів чи виконавців, а партій або функцій [42, с. 164; 63; 144; про критику див. 252, с. 176–180; 18, с. 26–27]). Та, як показують польові дослідження, найдавнішими і найуживанішими були ансамблі із двох музикантів (виконавців мелодії та ритму чи втори), а за умови збільшення інструментарію (часто дійсно до трьох, але рівно ж могло бути й більше) у фактурі витворювалася не гармонія, а гетерофонія (подекуди з бурдоном). Лише з часу формування в академічній музиці гомофонно-гармонічного стилю можемо говорити про проникнення гармонії і в усну традицію (можливо, і сам термін «троїсті» постав саме тоді), хоча панівне місце монодії відчувається тут ще й донині.

Максимальна кількість виконавців ансамблю, як правило, не перевищує 7–8 осіб, хоча інструментів може бути й більше (наприклад, набір кількох духових в одного музиканта, на яких він грає почергово). Отже, у традиційній для ансамблю комбінації «кілька музикантів – кілька інструментів» їх число коливається від двох до 8–10, а самих інструментів – навіть більше. Хоча, наприклад, Б. Луканюк ансамблем уважає склад учасників лише до 4-х інструментів: «За *складом* виконавців фольклорне музикування ділиться на *одно-* (*сольне*), *кілька-* (гуртове, ансамблеве до чотирьох осіб) і *багатоосібне* (хорове, оркестрове від п'ятьох осіб і понад)»

[21] Подібний термін авторки вже побачив світ у фольклористичному словнику [225, с. 13–15], лише у варіанті «персоноінструмент», однак літера «о» між складовими цього слова видається зайвою через початок другого кореня також голосною буквою.

[116[22]]. Однак, розширені у XX ст. за рахунок додавання нових інструментів весільні ансамблі ніхто не називав у сільському середовищі «оркестрами», хіба лише пізнішого походження і часто штучно насаджені духові оркестри, та й розподіл партій у таких збільшених ансамблях залишається сталим.

Розбіжності в усній та писемній музичних культурах існують також і на рівні поділу функційного навантаження виконавських партій ансамблю. Так, у народній музиці ансамбль – це не група рівноправних солістів[23], як здебільшого це є в академічній традиції. Тут присутні музиканти домінуючі, солюючі (часто це одна персона) та підтримуючі, акомпануючі[24]. За особливостями ж ансамблевого виконавства, котрі пропонує І. Польська, троїсті музики взагалі не належали би до ансамблів, хіба до «колективів» [184, с. 210–211], хоча стосовно народної музики авторка говорить саме про ансамблеві форми [184, с. 21].

Виконавська особливість ансамблю як *групи артистів, що виступає єдиним художнім колективом*, загалом тотожна академічній музиці, але й має у народній традиції свою власну специфіку. Так, до відносно сталих формацій лідери ансамблів для кожної конкретної ситуації можуть щоразу запрошувати інших музикантів. У деяких місцевостях (зокрема на Бойківщині) взагалі не існувало постійних колективів, а ті самі лідери-скрипалі мали свій необхідний комплект інструментів і щоразу залучали потрібних осіб (див. детальніше [242]). Більше того, в межах одного виконавського акту музиканти можуть обмінюватися інструментами, чи в колективі тимчасово може грати хтось інший (наприклад, один із гостей на весіллі). Відтак, домінантна ознака традиційних ансамблів – *мобільність* – зумовлена потребами середовища.

[22] Рукопис. Оскільки це джерело ще не опубліковано, то тут і далі вказівку на точний номер сторінки цитати подати неможливо.
[23] Хоч і тут принцип змагальності досить поширений.
[24] Типові склади інструментальних капел див. у І. Мацієвського [144], М. Хая [252, с. 514–515], підрозділі 1.3. цієї роботи.

Естетична категорія гармонійної і *злагодженої гри* не може викликати жодних сумнівів у застосуванні до народної музики. А від троїстих музикантів традиційне суспільство вимагало ще й особливо високої якости виконання, адже вони супроводжували важливіші обрядодії, і від того, як саме заграють музиканти, залежав не лише успіх проведеного ритуалу, а й, за народними віруваннями, майбутнє життя його головних персонажів[25]. Взагалі необхідність точности виконання в усних традиціях має величезне значення, у деяких народів незначна помилка в грі або співі робила недійсною цілу церемонію [323, с. 115][26]. Тож логічно, що до таких ансамблів, передусім весільних, входили лише музиканти-професіонали, визнані у своєму середовищі. Вимоги до рівня виконання у традиційній культурі дещо послаблювалися, коли йшлося про обряди, де інструментальна музика не мала надто самостійного значення. Скажімо, на Різдво чи обжинки, якщо музиканти підігравали лише до співу, могли запрошувати й музикантів нижчого штибу або початківців. Але злагоджена гра повинна була бути в усіх випадках, тож у сенсі якості поняття ансамблю ідентичне як усній, так і писемній культурі.

Функційно, за сферою задіяності, основу діяльности троїстих музик складають окремі танцювальні забави та весільні обряди. Відповідно, найбільша частка *репертуару* припадає на танці, та загалом він охоплює цілий спектр обрядової (календарної і сімейної) й позаобрядової музики не лише до танцю, а також співу, дії чи слухання (див. про це детальніше у 3-му розділі роботи). Але ансамблеву інструментальну музику можна розглядати не тільки в традиційному функційно-жанровому, а й, на противагу композиторській, заразом у виконавському ракурсах. Можливі логічні варіанти:

- ансамблеве виконавство – ансамблева музика (найповніший);

[25] Наприклад, молодих на весіллі [136, с. 57 та ін.].

[26] У пізніші часи ця вимога, очевидно, дещо втратила свою силу. Так, на Західному Поліссі на питання про те, що було після поганої гри ансамблю, наприклад, на весіллі, яким було покарання за це, інформанти давали не цілком конкретні відповіді. Швидше за все, це впливало лиш на імідж виконавців, особливо в тих місцевостях, де музикантів було не так багато, і вибір їх не був великий.

- неансамблеве виконавство – ансамблева музика (про що йтиметься нижче);
- ансамблеве виконавство – неансамблева музика (при виконанні ансамблем сольних творів);
- суто сольне, неансамблеве виконавство – неансамблева музика.

Так, ансамблеву музику може виконувати навіть один музикант сольно, про що красномовно писав К. Квітка: «У той час як у практиці композиторської ансамблевої музики виконання одної скрипкової партії не має чи майже не має іншого змісту, крім розучування чи повтору перед спільним виконанням твору, в практиці народних українських ансамблів за участі скрипки її партія лишається тою ж, у випадку сольного співу й ансамблевого виконання; риси, що відрізняють твір від інших, повністю виявляються в мелодії, виконаній на скрипці. Такою мірою, в якій питання буде стосуватися танцювальної музики, ми, розглядаючи запис п'єси, зроблений з виконання на скрипці, маємо право доповнювати уявою інші партії із впевненістю, що у випадку ансамблевого виконання на скрипці буде відтворюватися те саме, що й у випадку сольного, а якщо будуть відміни, то зумовлені не спільною грою, а звичкою до варіювання. І, навпаки, якщо перед нами запис п'єси, зроблений з ансамблевого виконання, ми можемо бути впевнені, що у випадку відсутності інших музикантів скрипаль заграє те саме, що представляє цей запис його партії; якщо ж будуть відмінності, то незалежні від відсутності супроводу» [127, с. 265–266].

Головний ансамблевий інструмент – скрипка – і в сольній грі також може проявляти свої ансамблеві властивості, про що пише, наприклад, В. Мацієвська: «Навіть *сам інструмент – скрипка* мислиться як *свого роду ансамбль* і як можливість для *партитурної* реалізації. Дві верхні струни – як мелодичні, солюючі партії, що відобразилося у їх народних назвах "тонка" і "голосниця"; дві нижні – як акомпануючі "кишкова" і "басова"»[27] [127].

[27] Переклад з російської авторки.

Більше того, невипадково майже всі скрипалі під час виконання соло, особливо танцювальної музики, притупують собі ногою, бо присутність ще й ударного інструмента є само собою зрозумілою (хоча це може бути й просто бажанням музиканта вистукувати ритм у часі гри), а також іноді грають подвійними нотами, можуть використовувати 3–4 струни тощо[28]. Тож головним критерієм ансамблевої музики є ансамблева функція цієї музики, незалежно від кількості виконавців чи інструментів.

Підсумовуючи все вищесказане, пропонуємо таке визначення ансамблю «троїстої музики». *Традиційний інструментальний ансамбль (троїста музика) – в музиці усної традиції – це: 1) злагоджена спільна гра двох чи більше персонінструментів, 2) мобільна група музикантів, що виступає як єдиний художній колектив, 3) обрядова та побутова музика, призначена для виконання в ансамблі.*

1.2 Джерела вивчення західноукраїнської народно-інструментальної ансамблевої традиції

Інформацію стосовно вивчення західноукраїнської народноінструментальної ансамблевої музики можемо почерпнути із найрізноманітніших ***джерел.*** Це першочергово польові матеріали, а також інші матеріальні та духовні пам'ятки культури. У цьому розділі пропонуємо їх типологію та короткий огляд. Поштовхом для класифікації став короткий поділ джерел для вивчення НІМ І. Мацієвського [150, с. 8–9][29], котрий авторка удосконалила, доповнила та пристосувала до специфіки ансамблевої традиції. Наявні джерела можна поділити за різними параметрами.

[28] Див. також про це у П. Дагліґа [309, с. 98].

[29] Добрий у своїй основі, проте не позбавлений логічних протиріч, коли ті самі параметри потрапили до кількох груп одночасно (наприклад, дані про НІМ у дослідженнях зі суміжних дисциплін – у пунктах 3а та 5).

Так, за *належністю* джерел це державні та приватні зібрання.

За *властивістю матеріалу*:

– *Речові* – власне ансамблеві музичні інструменти (скрипки, цимбали, баси, барабани та ін.). У державних зібраннях найбільша колекція із західноукраїнськими музичними інструментами (понад 500), в т. ч. й ансамблевими, належить Закарпатському краєзнавчому музею (завдяки, головно, старанням відомого етноінструментознавця Віктора Шостака, див. детальніше каталог у: [267]). Також досить вагомою є колекція інструментів, у т. ч. й західноукраїнських земель, у Національному музеї народної архітектури та побуту України та Національному центрі народної культури «Музей Івана Гончара» [270]. Поодинокі зразки знаходяться і в інших державних музеях[30] (у Львові – в Музеї етнографії та художнього промислу, Музеї народної архітектури і побуту ім. К. Шептицького та Історичному музеї, а також їх доводилося бачити в різних західноукраїнських містах і навіть селах – краєзнавчих та народознавчих музеях, окремих світлицях чи виставках при середніх школах, клубах, сільрадах тощо). З-поміж особистих зібрань, маємо кілька унікальних приватних музеїв, організованих самими народними музиками, – Романом Кумликом (Музей музичних інструментів із, поміж іншими, великою колекцією скрипок)[31] та Миколою Ілюком (Музей гуцульського побуту та мистецтва) у смт. Верховина Івано-Франківської обл. Інші ж приватні колекції лише інколи експонуються у державних установах, на фестивалях, відкритих лекціях і т. п. Найбільша приватна колекція (понад 1 000 експонатів) належить львів'янину, знаному етноінструментознавцю Любомиру Кушлику. В ній міститься й досить багато власне ансамблевих інструментів (14 скрипок, 17 цимбалів, з них 4 бурдонових, 6 басів, 2 барабани, 12 флоярок, 1 гармошка-геліґонка). Кілька цимбалів (близько 5-ти) і флоярок із різних регіонів мав у власній

[30] На жаль, за відсутності відповідних фахівців, із мінімальною ідентифікацією музичних інструментів (часами невідомі навіть місця їхнього походження).

[31] Після смерти музиканта цим музеєм опікується й проводить екскурсії його донька.

колекції ще один львів'янин Тарас Баран. Також, звичайно ж, першочерговими власниками ансамблевих інструментів є самі майстри, що їх виготовляють (наприклад, карпатські відомі майстри Василь Мартищук, Михайло та Микола Тафійчуки, Михайло Тимофіїв та ін.), і музиканти-виконавці, котрі часто мають по кілька, а часом й усі інструменти інструментального ансамблю. Найбільші недоліки усіх згаданих колекцій ансамблевих інструментів – відсутність належної наукової документації, каталогізації та оприлюднення.

– *Іконографічні* (малюнки, схеми, світлини та ін. ансамблів). Найбільшу документальну цінність для етноінструментознавців з-поміж зображальних джерел представляють світлини як найдостовірніші об'єкти. Та, як відомо, перші з них датуються лише XIX ст.[32], тож давніші зображення музичних інструментів подибуємо на фресках, живописних полотнах, іконах, розписах, ілюстраціях до стародруків і рукописів, ювелірних прикрасах, скульптурах тощо. Зрозуміло, що іконографічні джерела можуть бути неточними або й вигаданими, залежно від творчих задумів їхніх авторів, тому потребують ретельного аналізу та всебічного осмислення. Вивченням цих пам'яток займаються переважно історики музики академічної[33], чим, за відсутності власних фахівців, роблять етномузикологам чималу послугу[34].

– *Звукові, авдіовізуальні* (відео- та кіноматеріали). Впровадження наприкінці XIX ст. звукозаписувальної техніки стало справжнім революційним кроком на шляху до правдивої фіксації музики усної традиції[35], адже лише слухові нотації музики інструментальної, а особливо віртуозно виконаної, а надто ансамблевої, складні для реалізації (а часом й неможливі, коли потрібно занотувати не лише каркас мелодії, а

[32] Так, відомий галицький фотограф Юліуш Дуткевич робив у 1870 рр. чимало етнографічних світлин на Покутті та Гуцульщині.
[33] Приміром, сучасний київський дослідник старовинної музики Іван Кузьмінський.
[34] Давня професійна народна інструментальна традиція була глибоко спорідненою із академічною, адже часто правителі чи вельможі запрошували до себе на службу музикантів з народу.
[35] Див. про це у праці І. Довгалюк [53].

й усі виконавські тонкощі). Отож, перші фонозаписи західноукраїнської ансамблевої музики з'явилися із початком використання на цих теренах фонографа. Ймовірно, одним із перших був запис Осипа Роздольського на фоновалику початку XX ст. т. зв. «банди» у складі скрипки і сопілки [52, с. 168]. Перші ж комерційні записи української троїстої музики з'явилися, як відомо, в середовищі української діаспори у США в 1925 р. і належать капелі скрипаля Павла Гуменюка, котрий видав загалом понад 100 дисків [82, с. 106, 322]. Подальше кількісне та якісне зростання авдіо- та відеозразків цих записів пов'язано зі стрімким розвитком записуючої й відтворюючої техніки [52; 82]. Тож на сьогодні ці матеріали зосереджені як у приватних, так і, більшою мірою, в державних інституціях. Із приватних колекцій найбагатшими на записи західноукраїнських автентичних ансамблів є зібрання І. Маційовського (Санкт-Петербург), Л. Сабан (Львів), М. Хая (Київ), Б. Яремка (Львів)[36], Олега Бута[37] (м. Київ) та багатьох інших. Найбільша ж державна установа подібних матеріалів – архів ПНДЛМЕ при ЛНМА ім. М. Лисенка, де зосереджені не лише записи самої ансамблевої музики, а й сольні награвання окремих виконавців ансамблів (усього в архіві, як уже йшлося у вступі, близько 5 000 інструментальних одиниць), інтерв'ю про ансамблеву традицію тощо[38]. Так, авторка дисертації доповнила електронну базу даних архіву ПНДЛМЕ, яку створила Ліна Добрянська[39], інформацією про інструментальну музику, зокрема про загальну кількість одиниць, записані інструменти та виконувані на них твори, наявність нотних транскрипцій, їх кількість і прізвища нотувальників (див. Додаток А, с. 202–230). Окрім цього, чимало західноукраїнських матеріалів, у т. ч. й записів «троїстої музики», зосереджено в інших установах: архівах Рівненського державного

[36] Розпочато оцифрування його колекції в архіві ПНДЛМЕ при ЛНМА ім. М. В. Лисенка.
[37] Частину своїх відеозаписів О. Бут виклав на особистому каналі в YouTube.
[38] Усі особисті записи авторки зберігаються у цьому архіві під шифром НІ-12.
[39] Де вміщена інформація про географію та кількість творів, архівний шифр, час запису, дані про записувача, стан опрацювання, місце зберігання. Див. також детальнішу інформацію про історію архіву у: [51; 50].

гуманітарного університету, ЛНУ ім. І. Франка[40], фондах центрів народної творчости, теле- і радіокомпаній, Центральному державному кінофотофоноархіві України ім. Г. Пшеничного (м. Київ), архіві Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України (м. Київ), Мистецькому Агентстві «Арт Велес» (м. Київ) тощо. Останнім часом щораз більше цінних для дослідників відеоматеріалів народної ансамблевої музики, професійних та аматорських, з'являється у мережі Інтернет (наприклад, фрагменти весільних, різдвяних та інших обрядів за участі народних музикантів, записи з фольклорних фестивалів, конкурсів тощо), котрі також варто брати до уваги.

– *Усні.* Усні джерела для вивчення ансамблевої НІМ – досить відносне поняття. Бо маємо на увазі згадки про ансамблеві інструменти, музикантів чи їхню музику в народних піснях, приспівках, билинах, легендах, переказах тощо. Та коли фольклористи фіксують та оприявнюють варіанти цих творів, то вони, фактично, вже переходять у розряд джерел писемних, хоча початкова природа їхнього побутування, звичайно ж, усна. Так, науковці вже віддавна описували подібні джерела у своїх працях. Чи не найбільше на них звертали увагу Г. Хоткевич [261], К. Квітка [70], А. Гуменюк [67 та ін.], а також наші сучасники І. та В. Мацієвські [136; 127 та ін.], М. Хай [253 та ін.], Б. Яремко [280 та ін.] (хоча спеціальних об'ємних розвідок на цю тему поки що немає). Усні матеріали особливо цінні відображенням ставлення середовища до НІМ. Це, переважно, надзвичайне ставлення до інструментів (аж до їх одухотворення, що дуже типово для багатьох світових культур) та музики (як особливої розради), однак неоднозначне до музикантів – від шанобливого до критичного.

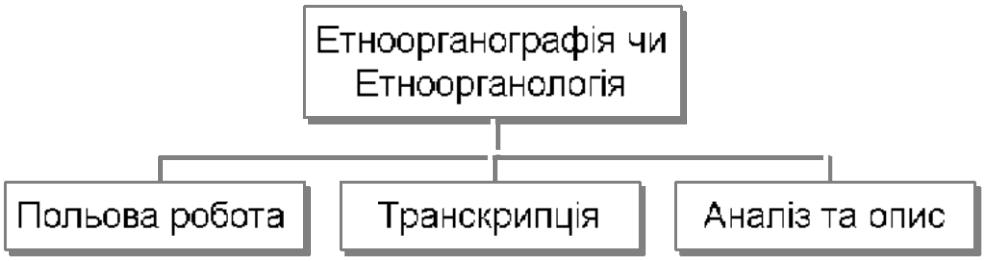
– *Писемні* джерела можна поділити на рукописні (головно, архівні документи) та друковані.

[40] Тут також знаходяться записи авторки роботи, в т.ч. й НІМ, записані в ході планових експедиційних виїздів зі студентами-фольклористами філологічного факультету.

За *змістом* це наукові (етномузикологічні чи запозичені з інших наук) та позанаукові (літературні, документальні тощо).

У *наукових* етноорганологічних (чи етноорганографічних, якщо це описові роботи) працях про українську «троїсту музику» (спеціальних, чи де є про неї згадки) можна виділити три генеральні напрями досліджень (котрі можуть бути присутніми й одночасно в одній роботі), пов'язані з польовою роботою, транскрипцією чи аналізом та описом матеріалу (див. *Схему 1*)[41]:

Схема 1



1. Польова робота. Методика та питальники.

Методика польової роботи для запису НІМ майже не представлена у вітчизняній етномузикологічній літературі. Певні рекомендації можемо знайти у загальних методичних порадах для фольклорних експедицій, а також розрізнені поради – в етноінструментознавчій літературі (наприклад, [70] та ін.). Спеціально до цієї теми звертався хіба що І. Маційовський у кількох своїх працях, однак і там подибуємо чимало загальної інформації (наприклад, типологію експедицій) [150; 136, с. 241–246]. Однак для фіксації ансамблевої музики з розвитком технічних можливостей деякі поради попередників уже перестали бути актуальними (скажімо, креслення схем розташування виконавців не мають особливого сенсу за наявності відеозйомки). Насьогодні для запису ансамблевої музики, безсумнівно, важливі якісні авдіозаписи (в ідеалі поканальні, із записом кожного інструмента на окремий мікрофон, та один загальний задля цілісного

[41] Етноорганографія та етноорганологія подані сукупно, бо кожна зі складових частин може бути як описовою, так і аналітичною.

відтворення звучання) та відеозйомка (також бажано на кілька відеокамер, загальний план і принаймні для солюючих інструментів крупним планом, що корисно для правильного запису виконавських штрихів у майбутніх транскрипціях), хоча на практиці це далеко не завжди здійсненно. Тому мінімальною вимогою, особливо коли збирач працює сам, все ж є якісний відеозапис.

Також варто наголосити на кількох важливих моментах, що стосуються запису саме народних музикантів-професіоналів. Якщо в писемній традиції ці особистості так чи інакше відомі, то в усній чимало залежить від збирачів НІМ та подекуди щасливого везіння фіксації саме того, а не іншого виконавця. Так свого часу пощастило «увійти в історію» таким українським традиційним музикантам, як:

– кобзарі та лірники: О. Вересай – у дослідженнях М. Лисенка; М. Кравченко, А. Скоба та ін. – у Ф. Колесси, а також багатьом відомим музикантам, вивченим різною мірою, – у Ф. Лаврова, Б. Кирдана і А. Омельченка, М. Хая, В. Кушпета, К. Черемського, В. Мішалова та ін.;

– «троїсті музи́ки»: В. Грималюк «Моґур», брати Прилипчани, І. Курилюк «Ґавець», М. Кошелюк «Малір», І. Лобачук, М. Готич «Коцьо», І. Соколюк та ін. гуцульські виконавці – у І. Маційовського та В. Маційовської; В. Пожоджук, В. Вардзарук, К. і Д. Линдюк, Б. Книшук, ін. – у Б. Яремка; Г. Філозоф, М. Сергійчук, А. Музика, І. Дітинчук – у В. Ярмоли; В. Івасишин «Темний» та І. Якуб'як – у Н. Супрун-Яремко; І. Соколюк – у Я. Павліва, К. Воробець – у авторки роботи;

– пастухи й мультиінструменталісти: М. Думитрак, П. Реведжук, Г. Линдюк, М. Павлюк – у Б. Яремка і т. д.

Та через нерівноцінність вивченості всіх етнографічних регіонів України, а також через невелику кількість етноінструментознавців чимало народних музикантів, очевидно, лишилися невідомими чи, в кращому випадку, фіксувалися під час експедиційних досліджень, а інформація про

них доступна лише в архівних матеріалах. Та й у процесі записів, як і в студіях, присутній момент «везіння».

Ще одна проблема фіксації яскравих народних музикантів-професіоналів пов'язана з тим, що традиційна інструментальна культура у більшості регіонів України згасає чи зникає взагалі, тому часто доводиться працювати з виконавцями доволі похилого віку, котрі вже втратили свою «форму», відповідно і важко повноцінно зафіксувати рівень їхньої виконавської майстерності. Тому ідеальний варіант для запису – музиканти-практики, котрі через утрату потреби у своїй грі залишилися хіба що на Гуцульщині, частково в Закарпатті, Покутті, Буковині, Бессарабії, де дотепер на весілля запрошують «живу» традиційну музику. Так, в експедиції 2015 року в Путильський район Чернівецької області відомий у минулому скрипаль із села Розтоки Юрій Томнюк, слухаючи гру блискучого сучасного молодого музиканта Юрія Дашкевича і його капели «Карпатська тайстра», сказав: «Колись і на мене так дивилися [із захопленням. – *І. Ф.*], а тепер я на них дивлюся…». Хоч під час запису музикантів молодшого покоління часто виникає інша проблема – незнання ними давнього репертуару чи способів гри. Приміром, скрипкова втора, добре знана музикантам старшого покоління у Верховинському районі (Іван Мартищук зі с. Замагора, Михайло Тафійчук із с. Буківець, котрі продемонстрували її авторці під час експедиції влітку 2018 р.), зараз абсолютно невідома для скрипалів молодшої генерації (навіть після прослуханих авдіозаписів їм не вдавалося коректно це відтворити) та практично вийшла з ужитку.

Що стосується *запитальників*, то для вивчення українських музикантів-професіоналів досі неперевершеною є праця К. Квітки 1924 року «Професіональні співці й музиканти на Україні: Програма для досліду їх діяльності й побуту», що містить близько 2 000 питань для різних категорій музикантів [78]. Хоч для виконавців інструментальних ансамблів у цій програмі спеціальних питань не так багато, однак, за задумом автора, ті питання, котрих від початку найбільше (зокрема, для кобзарів і лірників),

можна застосувати також для інших виконавців (звісно, лише відповідних). Саме так і зробила авторка дисертації, готуючи свого часу питальники для експедиційних досліджень інструментальної музики Бойківщини та Західного Полісся, доповниши питання К. Квітки запозиченими із праць Б. Неттла, П. Дагліґа, усними порадами Б. Луканюка, І. Мацієвського та власними спостереженнями[42]. Серед сучасних опублікованих робіт найцінніші є питальники Б. Луканюка (зокрема, розділ у ньому про інструментальну музику: [119]) та В. Ярмоли [298, с. 204–212]. Останній розроблений також на основі надбань попередників, та корисний тим, що, окрім запитань, містить ще й відповіді з висловлюваннями опитуваних музикантів. Б. Луканюк пропонує використовувати ще й візуальні питальники – зі зображеннями різних інструментів – задля фіксації їх локальних назв, що допомагає збирачеві уникнути нав'язування респондентам власної термінології і фіксувати народну.

2. Транскрипція.

Теоретичне осмислення транскрипційної роботи не лише інструментальної, але й народної музики загалом, відбулося в Україні досить пізно, лише в кінці XX ст. Раніше були у кращому випадку пояснення транскрипційних знаків у різноманітних збірниках народної музики. Хоча у світовій практиці уже від початку XX ст. з'являлися спеціальні теоретичні праці (із найвідоміших, зокрема, «Пропозиції до транскрибування екзотичних мелодій» А. Отто та Е. М. фон Горнбостеля 1909 р.[43], «Техніка транскрипції екзотичної музики» З. Естрайхера 1957 р., «Музична транскрипція документальних записів польського фольклору…» Я. Собєської 1964 р., розділ про транскрипцію у монографії Б. Неттла 1964 р. [325, с. 98–130], «Проблеми транскрипції в музично-етнологічному дослідженні» Д. Штокмана 1966 р. та ін.). Врешті, у 1976 р. І. Мацієвський ґрунтовно

[42] Питальники зберігаються в рукописному вигляді в архіві ПНДЛМЕ.

[43] До 100-річчя написання цієї розвідки, як першої теоретичної роботи з музично-етнографічної транскрипції, присвячений спеціальний випуск Етномузики, а сама праця вперше перекладена А. Вовчаком українською мовою [1, с. 100–132].

розробив положення транскрипції НІМ [135], де, акумулювавши кращий попередній досвід, запропонував диференціацію типів транскрипцій, поділяючи їх на аналітичні[44], синтетичні, синтезуючі, а також способи фіксації звуковисотності, орнаментики, фактури, характеру інтонування, виконавських прийомів, динаміки, ритму і темпу (див. також: [136, с.246–258]). Учений блискуче продемонстрував свою методику у власних народноінструментальних транскрипціях гуцульської музики, підготованих до друку ще у 1980 рр. та виданих лише у 2012 р. [149]. Проте, хоча сам впроваджений принцип синтезуючих нотацій надзвичайно добрий (із деталізованим нотуванням виконавських деталей, переважно мелізмів, на додатковому нижньому нотному стані та аналітичним розташуванням рядків), однак важкий для послідовного здійснення (хіба у невеликих композиціях і з малою кількістю тем). Особливо важко такі нотації реалізувати для ансамблевої музики, з надто великим складом виконавців (так, у подібних транскрипціях і сам І. Маційовський уникає аналітичних деталей, див. [149, №№ 113 і 114]). Не цілком зручним для прочитання ансамблевої музики у цій розробці є й відсутність буквених позначень частин форми (що ефективно використовує, наприклад, Михайло Хай[45]), особливо у випадках, коли текст задля економії місця подається суцільно. Також відсутня й чітка системність у тактуванні (різні тактові риски відмежовують однакові частини форми і навпаки). Та позаяк природа вокальної та інструментальної ритміки багато в чому тотожна, то етноорганологам доцільно запозичити логічно розроблений Б. Луканюком [109] і давно ефективно застосовуваний на практиці (для запису НІМ – В. Ярмолою та авторкою роботи) диференціальний принцип тактування[46]. Та, попри все, праця І. Маційовського – найкраща розробка для деталізованих нотацій. На

[44] Про критику вживання терміна «аналітична нотація» скрупульозно описав у своїй статті Б. Луканюк [113].
[45] Див. [251, с. 142–302]. У новішому виданні транскрипцій М. Хая ця система реалізована вже менш послідовно, бо частини форми в одних випадках позначаються лише цифрами, в інших – літерами із цифрами, див. [259, 48–333].
[46] Власне це й пропонує авторка для архівних нотацій ПНДЛМЕ при ЛНМА ім. М. Лисенка у методичних рекомендаціях із музичної транскрипції народноінструментальних творів (наразі праця перебуває у рукописному вигляді).

практиці її успішно застосували, щоправда, для сольної музики, Богдан Яремко, при цьому удосконаливши для запису сопілкової музики [292; 277; 288], Вікторія Маціївська [у додатках до своєї дисертації, 127], Ярема Павлів [175–177], а також авторка для ряду сольних та ансамблевих транскрипцій із фондів архіву ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка.

Із *опублікованих транскрипцій* західноукраїнської народної ансамблевої музики одним із перших можемо вважати запис Порфирія Бажанського 1907 р. [6] – тропак зі села «Мельниця, Збруч» (ймовірно, це смт. Мельниця-Подільська Борщівського р-ну Тернопільської обл.), де зазначені навіть виконавці («скрипник Луць» і «супровід баса… від басісти Федя»), поданий текст вокальної приспівки, виписані скрипкові glissando, хоча загалом твір записаний доволі схематично. У подальшому до запису західноукраїнської народної ансамблевої музики, щоправда, не надто великих її композицій, зверталися М. Кондрацький [321][47], С. Мєрчинський [324], Р. Гарасимчук [317; 32; 33], А. Гуменюк [67]. Триваліші за звучанням твори з'явилися лише у сучасних виданнях – І. Маціївського [149] та М. Хая [251; 259[48]; 250[49]]. За якістю транскрибування серед ранніх зразків, записаних лише слуховим способом (без використання звукозаписувальної техніки), безперечно, найкраще виконані нотації Станіслава Мєрчинського 1930 рр. Адже, як відомо, будучи сам прекрасним скрипалем, він спочатку вивчав гуцульську народну музику, а тоді записував сам себе, а отже міг занотувати важливіші виконавські елементи, принаймні у скрипковій партії. Серед сучасників безумовним лідером у транскрипціях НІМ є Ігор Маціївський, котрий у додатках до унікальної монографії «Музичні інструменти гуцулів» опублікував ряд досить складних ансамблевих партитур [149].

[47] У його праці подані короткі фрагменти спільної гри скрипки та цимбал (напевно, найдавнішого відомого нам складу гуцульського ансамблю). Та якщо мелодія скрипки виглядає більш-менш достовірно, то цимбали справляють враження надто гармонізованих та академізованих – ймовірно, М. Кондрацький їх дописував пізніше з пам'яті.

[48] Тут вміщені переважно студентські транскрипції, зроблені під керівництвом М. Хая.

[49] Де у додатку до статті вміщено дві нотації колядки у супроводі скрипки й баса авторства Я. Казначеєвої (ймовірно, також студентки М. Хая).

У *рукописному* вигляді нотації ансамблевої НІМ зберігаються в архіві ПНДЛМЕ при ЛНМА ім. М. Лисенка. Щоправда, кількісно їх небагато, це лише транскрипції учнів Богдана Котюка, котрий свого часу викладав курс транскрипції НІМ для студентів катедри народних інструментів (переважно не надто обтяжені деталями), та авторки цієї роботи. Та й загалом нотації інструментальної музики тут представлені досить скромно (див. Каталог у Додатку А на с. 202–230) через малу кількість етноінструментознавців та відсутність відповідних навчальних курсів[50]. Маємо низку транскрипцій у поодиноких і, радше, спорадичних студентських роботах[51], а також в архівних опрацюваннях авторки[52] та Вікторії Ярмоли[53]. Перші ж нотації інструментальної музики в архіві належать відомому музикознавцеві, дружині С. Людкевича Зеновії Штундер[54]. Див. кілька цілісних народноінструментальних ансамблевих композицій із різних регіонів України у Додатку Б (с. 231–288).

Чимало транскрипцій ансамблевої музики виконали студенти композиторського та історико-теоретичного факультетів Національної музичної академії України ім. П. Чайковського під керівництвом М. Хая та видані ним (разом із кількома власними, а також нотаціями С. Охрімчука, Р. Гусак, О. Бута, І. Фетисова, В. Гладунця) у 2011 р. [259].

І, врешті, писемні джерела, що містять *аналізи та описи* ансамблевої традиції західноукраїнської інструментальної музики, можемо

---

[50] За незначним винятком. Так, авторці пощастило пройти такий курс для студентів-композиторів у запрошеного у 90-х рр. на погодинну роботу проф. І. Маційовського. Зараз же, на жаль, така дисципліна не передбачена навіть для етномузикологів.

[51] Як у фондах ГЕК-50/3, ГЕК-53/2 тощо.

[52] Фонди ГНІ-12, ГЕК-69, ГЕК-135 тощо.

[53] Задепоновані матеріали фонду ГНІ-20.

[54] У 1958 р. З. Штундер почала викладати у Львівській консерваторії, будучи одночасно асистенткою С.Людкевича, і влітку того ж року здійснила експедицію в с. Космач разом із Ярославом Шустом (див. про це: [272, с. 26]). Після експедиції вона частину записів поклала на ноти (хоча у звіті писала, що розшифрувала всі, та зазначених гри на дримбі чи листку серед рукописів немає). У 1961 р. із приходом Володимира Гошовського та відкриттям Кабінету народної творчости і започаткуванням архіву, записи З. Штундер – Я. Шуста 1958–1961 рр. перейшли йому. Див. про це детальніше у: [51, с. 114, 217, 224, 226] (кілька фотокопій транскрипцій уміщено в додатках до її дисертації, інші ж зберігаються в особистому архіві Л. Добрянської, а оригінали – в архіві З. Штундер). Вочевидь, з ініціативи В. Гошовського, тодішня його лаборантка чи хтось зі студентів переписали нотації З. Штундер, але транспонували їх до тональності «соль» й допустилися при цьому багатьох помилок. Власне ці переписані приклади й зберігаються у архівній справі ПНДЛМЕ (ГЕК-2).

диференціювати так само за різними параметрами. За о*бсягом* це окремі згадки, тези, частини статей, статті, частини чи розділи книг, дисертацій і т. п.; *за тематикою* – праці про інструменти, виконавців чи музику; *за рівнем подачі матеріалу* – аналітичні, аналітико-дескриптивні, дескриптивні; *за географією* – загальноукраїнські, регіональні тощо.

Рукописні згадки про скрипку як основу традиційної «троїстої музики» та давні форми весільно-танцювальних ансамблів («музи́ки») трапляються вже у XVI–XVII ст. у документації з обліку оподаткування населення, в актових джерелах, книгах рахунків, судових книгах та інших джерелах (про це чимало описують історики музики, див. [246–247; 124; 265; 61; 96 та ін.]). У XVI ст. згадуються дударі, скрипалі та скоморохи (останні достеменно невідомо, на якому інструменті грали, можливо так називали тих, що поєднували своє музикування з театральною грою). Ймовірно, народних музик запрошували грати не лише до можновладців, а й до церковних капел (у XVIII ст. у музичній капелі Львова при соборі св. Юра грали разом з іншими, у т. ч. зі скрипалями, і «басетлісти») [96]. Як уже йшлося вище, аналізом подібних джерел більше займаються історики музики академічної, тож заглиблення у цей період не належить до завдань цієї роботи.

Друкованих наукових праць не лише про ансамблі, а й загалом про народну інструментальну музику неспівмірно менше, ніж про вокальну. Навіть видатний К. Квітка, котрого вважають класиком українського етноінструментознавства, присвятився першочергово вивченню музики вокальної, і сам про себе у листі до Миколи Фіндейзена самокритично писав, що «...відносно інструментології: ні я, ні хто інший в Україні в неї не заглиблювався...» [107]. Згодом у неї таки заглибилися Г. Хоткевич, А. Гуменюк та наші сучасники І. Маційовський, М. Хай, Б. Яремко, І. Зінків, В. Шостак, Р. Гусак, Б. Водяний, Л. Кушлик, Н. Ганудельова, В. Ярмола та ін. Тож коротко розглянемо інформацію лише про ансамблеву НІМ у вітчизняних виданнях.

Чимало авторів калькують тезу, напевно, початково висловлену А. Гуменюком, про те, що першим належну увагу на троїсту музику звернув М. Лисенко [67, с. 22]. Натомість у М. Лисенка знаходимо про неї лише кілька речень: «…п'єси суто танцювального характеру виконуються спеціальною грою на скрипці, цимбалах, з додатком ударного інструмента, бубна, і становлять так звану в народі "троїсту музику". [абзац] З духових – сопілка служить здебільшого для награвання звичайних побутових пісень, а також для танцювальних; до складу ж музики в число цимбал, скрипки й бубна вона не входить, очевидно внаслідок слабкості утворюваного звука; це спеціально пастуший інструмент» (М. Лисенко, 1874, передрук: 104, с. 12–13). «У піснях народних дуже часто згадуються цимбали в сполученні з скрипками; це є найлюбиміша комбінація інструментів, широко відома троїста музика, котру становлять: скрипка, бас та цимбали, однаково вживана на бесідах, весіллях як в Україні, так і в Галичині, Покутті, Коломийщині, Станіславщині» [103, с. 52]. Такі поодинокі згадки важко назвати «належною увагою». Можливо, ансамблі за участю скрипки в часи М. Лисенка були настільки повсюдно поширеним явищем, що дослідник не вважав за необхідне докладно на них зупинятися й більше сконцентрувався на уже зникаючій кобзарсько-лірницькій традиції. Або ж класик не вважав скрипку суто українським інструментом, а привнесеним європейським. З усіх інструментів інструментального ансамблю окремий розділ присвячено у М. Лисенка лише цимбалам. Так само, лише кілька слів, маємо про троїсту музику й у М. Грінченка [39], дещо більше у К. Квітки, а згодом і в інших дослідників. Не маючи змоги характеризувати тут усі ці згадки, зупинимося лише на спеціальних роботах про народноінструментальні ансамблі (цілісних чи обмежених територіально або тематично).

Цілісні дослідження. Так, чи не найкраща загальна розвідка про троїсту музику вміщена у невеликій, проте змістовній статті І. Маційовського [144]. Вчений уперше акцентує увагу на тому, що термін «троїста» походить не від кількості виконавців (як зазначено у більшості довідкових видань), а функцій

інструментів в ансамблі. Хоча ще А. Гуменюк також поміж іншим писав, що «Склад троїстої музики щодо інструментів може бути різний, але завжди зберігає усталену кількість партій (три)» [42, с. 162]. Він також вказував і на те, що інструментів може бути не лише три, а два, чотири і більше (хоч походження назви «троїста» пояснював таки кількістю музикантів).

Із загальних робіт про троїсту музику маємо й ряд окремо присвячених цій темі частин книг. Гнат Хоткевич у невеликому підрозділі «Ансамблі зі скрипкою» (книги «Музичні інструменти українського народу») та в описах скрипки, цимбалів, баса, бубна й ін. [261] вказує, зокрема, на згадки про інструментальні ансамблі у літературі (поняття троїстої музики, її склад, поширення, аналогії в інших народів) та народній творчості (відображення у піснях, переказах і т. п.). Згодом А. Гуменюк також описує троїсту музику у своїх роботах (чи не найбільше інформації вміщено у спеціальному розділі книги «Українські народні музичні інструменти» [42, с. 157–165], крім цього див. [41; 67]), зокрема, про походження ансамблів, склад, особливості функціонування, фактури, репертуару, вторинні форми інструментальних капел та оркестрів тощо. М. Хай у своїй монографії присвячує окремий підрозділ цій темі («Типологія традиційних гуртових інструментальних форм за участю скрипки як провідного мелодичного інструмента»), з поділом ансамблів на «малі» форми та гуртові «капелі» танцювально-відпочинкової сфери [252, с. 172–181].

Прикметно, що про вторинне народноансамблеве виконавство захищено кілька дисертацій та написано, відповідно, чимало статей вихованцями і працівниками катедр народних інструментів українських вишів. У них, зокрема, міститься певна інформація про автентичну ансамблеву культуру, однак не надто деталізована та переважно вже відома (див., зокрема, праці М. Лисенка-Дністровського [122], П. Дрозди [55–56 й ін.], Л. Пасічняк [179–181 та ін.] і т.п.).

Окрім загальних, існує низка робіт, присвячених лише *певним аспектам* народноінструментальної ансамблевої творчости. Приміром, Олег Бут пише тільки про т. зв. «втору» в ансамблі [18], Ірина Зінків – про походження назви «троїста», її індоіранське (ширше – індоєвропейське) коріння [63], авторка дисертації – про поняття інструментального ансамблю в традиційній музиці [231], взаємини між музикантами та слухачами [228] і т. д. Тематика праць може бути зосереджена і на конкретних виконавцях-ансамблістах – у працях Б. Яремка [290; 287; 285 і т. д.], Н. Супрун-Яремко [209; 211], А. Іваницького [64], І. та Я. Зеленчуків [59], І. Федун [226], Я. Павліва [175–176]; ансамблевих інструментах [261; 39; 42; 270; 284; 256; 282, 263; 149, ін.] чи лише музиці [67; 22–24; 237; 244 й ін.]. Також чимало студій мають характер: 1) регіональний, зокрема, про троїсті музики Поділля – у Б. Водяного [22–23], Р. Гусак [45]; Закарпаття – у В. Шостака [268, с. 143–159]; Бойківщини – у М. Хая [251]; Гуцульщини – у В. Мацієвської [127]; Західного Полісся – у В. Ярмоли [301] і т.д.; 2) локальний характер – де вивчаються ансамблі окремих населених пунктів (наприклад, у Б. Котюка [92], Л. Лукашенко [121], І. Федун [196; 242]); 3) індивідуальний – про конкретні ансамблі, капели тих чи інших народних музикантів [241], і т. п.

І, врешті, чимало інформації про народні інструментальні ансамблі можемо віднайти і в *дотичних друкованих джерелах* – описах мандрівників, спогадах, літературних творах та ін. Наприклад, Гійом де Боплан, пишучи про українське весілля 17 ст., згадує скрипку, дуду або цимбали, що супроводжували весільну процесію дорогою до церкви [16, с. 171]. Чимало описів інструментальних капел чи окремих музикантів є у творах письменників, про що неодноразово згадували дослідники (Г. Хоткевич, К. Квітка, А. Гуменюк, М. Хай), однак, подібно до іконографічних джерел, пріорітет у них має не достовірність, а художній задум, тому не можемо цілковито їм довіряти. Приміром, Леся Українка у своїх творах у складі інструментального ансамблю на Поліссі згадує ще й бас («басолю») [220,

с. 248–249], котрий на тих теренах дослідники не фіксували (хоча, можливо, вийшов з ужитку).

Тож, як бачимо, матеріалів для вивчення культури ансамблевої традиції західноукраїнських земель порівняно небагато, тому варто послуговуватися не лише найдостовірнішими із них, а й усією супутньою інформацією. Окрім цього, процес удосконалення джерельної бази та й, відповідно, зростання її достовірності тривав (про що писав, наприклад, К. Квітка), й очевидно триватиме надалі, тому не завжди просто визначити, що стало причиною змін тих чи інших явищ – еволюційні перетворення чи недосконалість попередніх фіксацій [73, с. 30]. Відповідно, джерельна інформація завжди потребуватиме перевірки та критичного осмислення дослідниками.

1.3 Еволюція західноукраїнських інструментальних ансамблів XX – перших десятиліть XXI ст.

Наукові методи, пов’язані з дослідженням еволюції[55] певних явищ (генетичний, історичний), належать до найдавніших та визначальних для багатьох наукових дисциплін. Тому природно, що дослідники традиційної музики вже від початків становлення етномузикології цікавилися процесами змін народномузичних явищ. Поміж іншими, гарним підґрунтям для цього став і напрям еволюціонізму (Е. Тайлор, Г. Спенсер, Л. Г. Морган) у культурній антропології та етнології, поширений у період від середини XIX до початку XX ст. (власне коли й сформувалася етномузикологія як окрема наукова дисципліна). Та виняткової актуальності тема еволюції культури набула у XX – на початку XXI ст., позаяк через стрімке зростання комунікативних можливостей почали відбуватися й швидкі зміни у традиційному мистецтві та музиці в т. ч. Та якщо народновокальна музика

[55] Під поняттям еволюції тут розуміється не стільки прогрес, як зміна (адже далеко не завжди зміни в культурі є позитивними).

вирізняється відносною консервативністю (питомі її жанри радше зникають, аніж змінюються), то народноінструментальна (особливо позаобрядова) є більш сприйнятливою для нововведень. Також саме в цей час відбувається активна фіксація (у тому числі з'являються перші фонозаписи) та вивчення традиційних інструментальних ансамблів, що дає змогу об'єктивніше простежити їх розвиток.

Надзвичайно детальний опис літератури на тему змін у культурі зробив відомий польський етномузиколог Пйотр Дагліґ [310, с. 22–45]. Чимало інформації щодо цих змін містять підручники польських дослідниць К. Дадак-Козіцької [306, с. 260–271] та С. Жеранської-Комінек [335, с. 293–338], із новіших праць – П. А. Савож та С. Брауна [330–331] й ін. З-поміж теоретичних робіт вельми цінне для нас дослідження В. Гошовсього «Асиміляція в музичному фольклорі» [37, с. 211–213]. Отож, узагальнимо лише теоретичні напрацювання з цієї теми.

По-суті, зміна – це процес усередині якогось явища, або його контакти із чимось зовнішнім, що у народній музиці відбувається значно частіше, позаяк майже кожне етнографічне середовище має чимало історичних, культурних напластувань, про що К. Квітка висловився так: «... не тільки цілий нинішній репертуар якогось народу являє собою скупчення витворів різних епох і нашарування спадщин, але й окрема мелодія, хоч би яка вона була коротка, може не належати цілком до однієї епохи, чи одного стилю, а складатися з елементів, властивих різним епохам і стилям...» [76, с. 16–17].

Поняття *інновації* є неоднозначним у тлумаченні різних дослідників культури й інколи вживається лише до незначних або внутрішніх, еволюційних змін, на відміну від *акультурації* – зовнішніх перемін, що відбуваються внаслідок втручання іншої культури. Тут термін «інновація» використано у його ширшому і первіснішому сенсі: як нововведення, утворення чогось нового (навіть якщо це відродження того, що колись вже існувало, – воно всеодно ніколи не буде цілковито тим самим). Цьому терміну у роботі надано перевагу, оскільки він семантично об'ємніший, ніж,

скажімо, терміни «модифікація», «дифузія», «асиміляція», «акультурація», «глобалізація» та інші. Його синонімами можуть бути також поняття «зміна», «еволюція».

Усі інноваційні процеси дослідники зводять до:

1) внутрішніх (т. зв. Internal changes) або ендогенних [335, с. 298], що відбуваються внутрішньоеволюційно всередині культурних середовищ. Такі зміни авторка розуміє у вузькому сенсі, на відміну від ширшого трактування в антропологічних працях [335, с. 301–305]), лише як творення варіантів вже існуючого у культурі явища, його часткове забуття або відродження[56]. Компонування ж абсолютно нового можливе тільки через взаємодію із зовнішніми чинниками;
2) зовнішніх (external) або екзогенних [335, с. 298], що завжди пов'язані з контактом щонайменше двох різних культур. Причому це можуть бути не лише сусідні етнічні середовища чи ті, що мали історичні зв'язки, але й, скажімо, сільська та міська традиції.

Характерно, що «впроваджувачі» культурних інновацій чи змін – творчі та високообдаровані особистості окремих середовищ, які не лише творять, але й змінюють традиційну культуру [323, p. 123–144; 242]. Переважно ініціаторами змін були здебільшого музиканти, хоча тут не можна недооцінювати і впливу потреб середовища. У західноукраїнських ансамблях такими новаторами були свого часу знані народні скрипалі-професіонали Василь Грималюк («Моґур») з Гуцульщини, Кузьма Воробець із Бойківщини, Михайло Мафтуляк із Бессарабії та багато інших.

Саме кінець XIX – початок XX ст. дослідники вважають «піком» розвитку «троїстих музик» (І. Маційовський пов'язує це із активізацією професійного первня у традиційній інструментальній музиці, впливом циганських та єврейських капел, а також посиленням ролі танцювального

[56] Відродження може бути різних рівнів: відновлення того, що зникає (чи ще не цілком зникло) або, що детально описує І. Маційовський, відтворення через якийсь проміжок часу того, що абсолютно зникло («життя після смерті») за сприятливих для цього обставин [133, с. 132–134].

матеріалу [144]). На основі існуючих архівних та опублікованих джерел можемо визначити, якими були типові склади тогочасних весільних ансамблів не лише Карпат і Полісся[57], а й інших західноукраїнських (у сучасному розумінні) земель[58]:

ВОЛОДИМИРІЯ.

Велике Полісся.

1. Підляшшя. Скрипка, «басетля», бубон; 1–2 скрипки, бубон[59] (барабан[60]).

2. Берестейщина. Скрипка, бас, бубон; 1–2 скрипки, барабан (бубон).

3. Холмщина. 1–2 скрипки, барабан (бубон).

4. Західне Полісся. 1–2 скрипки, бубон (барабан).

5. Середнє Полісся. 1–2 скрипки, бубон (барабан).

Волинь.

*6. Червенщина.*Скрипка, бубон (барабан).

7. Західна Волинь. Скрипка, бубон; скрипка, бубон, бас.

8. Середня Волинь. Скрипка, бубон (барабан); скрипка, сопілка, цимбали, барабан.

Мале Полісся.

9. Белзівщина. 3 скрипки, цимбали, барабан.

10. Надбужжя. Скрипка, цимбали, барабан.

11. Погорина. Скрипка, сопілка, цимбали, барабан.

ГАЛИЧИНА.

---

[57] Саме ці два регіони найбагатші своїми інструментальними традиціями, що зумовлено: 1) перевагою тут пастушого типу господарства (адже, як відомо, календарні обряди краще були розвинені у регіонах, пов'язаних із землеробством, позаяк праця землероба особливо залежала від зміни пір року та сприятливих погодних умов, і, відповідно, інструментальна музика є багатшою там, де переважало скотарство) та 2) більшою споконвічною ізольованістю через важкодоступність гірських і болотисто-лісистих місцевостей. Тому й донині у цих регіонах інструментальна традиція збережена порівняно краще.

[58] За основу територіального розмежування прийнято розробку Б. Луканюка, котрий поділяє Західну Україну на 24 регіони [120].

[59] Під бубном (211.321 або 211.321+112.111 з брязкальцями, за класифікацією Е. М. фон Горнбостеля – К. Закса) розуміємо малий одно- чи двомембранний ручний барабан («решітко», «решето», тамбурин). Хронологічно у троїстій музиці він з'явився раніше, ніж великий барабан.

[60] Під барабаном (211.212.1+111.142 за класифікацією Е. М. фон Горнбостеля – К. Закса) розуміємо великий двомембранний барабан із прикріпленою тарілкою чи двома тарілками, у народі його частіше називають «бубон», «бубен».

Поділля.

12. Надсяння. 2–3 скрипки, барабан; 2 скрипки, бас, барабан.

13. Опілля. Скрипка, цимбали, бубон (барабан).

14. Пониззя. Скрипка, бас; скрипка, цимбали, бас; 2 скрипки, цимбали, барабан.

15. Побожжя. 2 скрипки, бубон.

Передкарпаття.

16. Перемищина. 1–2 скрипки, бубон (барабан).

17. Велике Підгір'я. 2 скрипки, цимбали, бубон (барабан).

18. Покуття. 1–2 скрипки, цимбали, барабан, іноді ще сопілка («флуєрка») і бас («басиця»).

19. Буковина. 1–2 скрипки, цимбали, бас, деколи ще сопілка і бубон (барабан).

Бессарабія.

20. Північна Бессарабія. 1–2 скрипки, бас, бубон (барабан).

Карпати.

21. Лемківщина. Скрипка і бас[61]; 1–3 скрипки, бас (контрабас), іноді сопілка («фуярка»), цимбали (бурдонові), бубон.

22. Бойківщина. 1–2 скрипки, бас; 1–2 скрипки, бубон (барабан); 1–2 скрипки, бас, барабан, подекуди цимбали (бурдонові і мелодичні), сопілка («дудка»).

23. Гуцульщина. 2 скрипки[62]; 1–2 скрипки, цимбали; 1–2 скрипки, сопілка («флоєрка»), цимбали (переважно мелодичні), бубон (барабан).

Закарпаття.

24. Притисся. 1–2 скрипки, цимбали, бас, іноді ще сопілка («фуруйя»); 2 скрипки, барабан.

---

[61] За словами лемківського скрипаля з околиці Сянок: «Колись секунду [другої скрипки] не було, тільки бас і скрипка» [Архів ПНДЛМЕ, НІ-12].

[62] На буковинській Гуцульщині (за експедиційними опитуваннями авторки 2015 р. у Путильському р-ні). Згодом до двох скрипок тут додали бас.

Зрозуміло, що в середині кожного етнорегіону існують свої, більш дрібні внутрішні розподіли, різні стилі музики іноді мають навіть сусідні села, або й різні частини одного села, не кажучи вже про індивідуальні виконавські стилі. Тому непросто узагальнювати музичні особливості усіх частин Західної України заразом.

У XX ст. відбувалися активні зміни у складі капел. У різних регіонах, під впливом усіляких чинників, *еволюція складу ансамблів* виглядала по-різному. Приблизну спільну схему можемо окреслити так:

- у 1930 рр. подекуди почали додавати кларнет[63], гармошку[64];
- 1940–1950 рр. – баян, акордеон, у деяких регіонах бубон замінив барабан з тарілкою;
- 1950 рр. – утворення окремих духових ансамблів (на Поділлі, спорадично й в інших регіонах значно швидше[65]);
- 1960–1970 рр. – до складу зі скрипками додають саксофон, трубу, тромбон;
- 1970–1980 рр. – нові склади ансамблів з електроклавішами, ударними установками, електрогітарами та ін. (на зразок популярних тогочасних ВІА – вокально-інструментальних ансамблів);
- 1990–2000 рр. – клавіші-синтезатор за участі комп'ютерної техніки.

За складом інструментів різноманітні види троїстої музики І. Мацієвський об'єднує в дві основні групи:

а) капели з традиційним складом інструментів;

---

[63] Котрий запозичили, ймовірно, від містечкових ансамблів (церковних чи княжих, у яких вже у XVIII ст. цей інструмент був у широкому вжитку) чи, як вважає К. Квітка, від єврейських капел [70, с. 270; див. також 44; 100]. Подекуди його фіксували й значно раніше, наприклад, у кінці XIX ст. він згадується не як постійний, а спорадично використовуваний інструмент, у С. Удзєлі [261, с. 57].

[64] На західноукраїнських землях гармошка з'явилася доволі пізно, хоча в інших частинах України (особливо прилеглих до Росії) відома уже з другої половини XIX ст. [70, с. 258].

[65] Ще у 1920–30 рр. Так, у підльвівському с. Підберізці Пустомитівського р-ну такий духовий оркестр при церкві діє від 1917 р. і до сьогодні! (записи авторки дисертації 2020 р.).

б) видозмінені за рахунок розповсюджених побутових загальноєвропейських інструментів, а згодом і електроніки [144].

У статті про троїсту музику І. Маційовський пише про те, що введення нових інструментів спричинило появу т. зв. «великої музики» (термін запозичено від гуцульських музикантів, але саме явище повсюдне) [144]. Цей факт вплинув не лише на збільшення кількості традиційних інструментів, а й на їхню трансформацію чи модифікацію традиційних звукових знарядь. Зокрема, на Гуцульщині малі цимбали переробили на гучніші великі[66]. А чимало скрипалів почали використовувати мікрофони та звукові підсилювачі під час гри. Та й у самій грі, аби хоча б якось «прорізатися» у насиченій ансамблевій фактурі, деякі скрипалі часто вживають звуковий прийом глісандування.

Важливо, що в той самий час могли існувати різні склади ансамблів. Наприклад, паралельно з духовими оркестрами побутували й традиційні конфігурації капел. Або ж могло бути поєднання кількох складів виконавців в одному ансамблі, що практикується донині. Це, наприклад, електронна музика на весіллі у танцювальному залі та використання акустичних інструментів тими самими музикантами за необхідних обрядових чи позаобрядових ситуацій (на сучасному етапі авторка дисертації фіксувала такі факти на Гуцульщині, Бойківщині та Західному Поліссі). Так, західнополіські весільні музиканти зі с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської обл. ще років 10 тому розповідали, що їх часом просили на весілля підіграти танці, аби й старші могли потанцювати. У даний час запрошують лише пограти для старших за столом для співу[67]. Подібні факти зафіксовані й у дяких селах на Бойківщині, де акустичні інструменти беруть для супроводу окремих обрядів. Наводимо діалог авторки роботи із респондентом під час фольклорної експедиції:

[66] Найвідоміший неперевершений майстер виготовлення великих гуцульських цимбалів – В. Чернявський.
[67] Інфорація із записів авторки 2019 р.

З-1).: Зараз – то на чому, то вже самі електронні, чи ще беруть якісь живі інструменти? З-2).: Якшо в селі весілля? Р-1).: Для переходу беруть. З-1).: Для якого переходу? Р-1).: Наприклад, до барвінку йти. З-1).: Угу. Ще досі ходять? Р-1).: Чи до шлюбу. Іде молода пара… З-1).: То шо беруть, які інструменти? Р-1).: Ну та хто баян, хто акордіон, залежно який музикант. З-1).: З бубном, чи вже сам? Р-1).: Звичайно з бубном. Там чи з саксофоном. Ну залежно, яка компанія. Хто трубу, хто сопілку, хто скрипку має. Ну залежно, хто на чому. (с. Велика Лінина Старосамбірського р-ну Львівської обл., Архів ЛНУ ім. І. Франка, ЕК_12AV20180621_fedun _seans02).

На еволюцію традиційних інструментальних ансамблів західноукраїнських земель вплинуло чимало чинників, серед них важливіші такі (див. *Таблицю 1*):

Таблиця 1

Причини змін в ансамблевій культурі	**Наслідки змін**
Українці сусідніх населених пунктів та етнографічних регіонів (через посилення контактів із ними)	Репертуар
Міграції українців із віддалених місцевостей	Репертуар
Тимчасові міграції місцевого населення (армія, заробітки і т. п.)	Репертуар, музичні інструменти
Іноетнічні меншості, що в різний час мігрували або перебували спорадично	Репертуар, музичні інструменти, манера виконання;
Сусідні народи	Репертуар
Міська культура	Письмова традиція, репертуар, музичні інструменти;
Релігія та її інституції	Заборона гри (у

	сектантів), письмова традиція, манера виконання;
Школи, музичні освітянські установи	Поява письмової традиції, деформація системи освіти, манера виконання
Клуби та сценічне мистецтво (самодіяльність, фестивалі та ін.);	Манера виконання, музичні інструменти;
Дистанційні засоби комунікації (радіо, телебачення, Інтернет, мобільний зв'язок та ін.).	Репертуар, манера виконання.

Розглянемо усі ці чинники детальніше.

Як правило, ареали гри народних музикантів далеко виходили за межі населеного пункту (села, смт), тому часто самі музиканти переносили твори з однієї місцевості до іншої, запозичуючи новий репертуар. Але цікавіші контакти відбувалися вже не між селами одного регіону, де традиція часто є ідентичною, а між сусідніми етнографічними регіонами. Наприклад, до покутського с. Ковалівка свого часу переселилося чимало гуцульських музикантів, у т. ч. й славнозвісний Василь Грималюк (Моґур) [59], а також віртуозний скрипаль із с. Брустури Іван Соколюк [175–176], цимбаліст із Космача Василь Дзвінчук (Бамбукало). Тож, граючи на місцевих весіллях, вони привносили й велику частку гуцульського репертуару. У деяких регіонах виконавці могли запозичувати навіть музичні інструменти, як путильські гуцульські музиканти, що залучили до складу капели бас, найімовірніше, під впливом буковинських ансамблів, у яких цей інструмент був поширений (бо для сусідньої галицької частини Гуцульщини цей інструмент не характерний).

Якщо ж у етнічне середовище потрапляє музикант із віддаленого регіону, то прийняття його репертуару залежить від потреб середовища. Значно більше шансів мають прижитися популярні в усій Україні жанри

(полька, вальс тощо), ніж вузьколокальні (гуцулка чи каперуш). Те саме стосується й творів, вивчених народними музикантами під час перебування на заробітках, у війську і т. д.

Суттєво скомпліковаиіші взаємостосунки маємо між українськими музикантами та інструменталістами з інших етнічних груп, котрі мешкали, а подекуди й досі мешкають у більшості західноукраїнських сіл та містечок (поляки, євреї, цигани, чехи, угорці, румуни, ін.). У їхніх творчих контактах могли мати місце як обопільне переймання традицій, так і двомовність (коли музиканти однаково добре знали звичаї одні одних) чи відсторонення (приміром, рідко коли допускали українських музикантів до обслуговування єврейських весіль) (див. також [196]).

Подібні взаємовпливи відбувалися і між сусідніми культурами на пограничних територіях. Так, за власними експедиційними спостереженнями, на Бессарабії і частково Буковині молдавська інструментальна музика на весіллі майже цілковито витіснила українську, натомість на українсько-польському пограниччі спостерігаємо певну «двомовність» музикантів.

Проникнення академічних інструментів, манери виконання, репертуару відбувалися головно через контакти народних музикантів із міською культурою, релігійними інституціями та державними музичними установами. У наш час вже щоразу менше залишається музикантів-самоуків, або навчених від традиційних виконавців. І це, звісно ж, не може не позначатися на їхній творчій діяльності. Судячи з позиції самих респондентів, вирішальним чинником у прийнятті нових інструментів та зміні ансамблів була музична мода, що кардинально переінакшувала смаки виконавців:

> Мені хорішшої музики нема, як духова, 6–7 трубок і бубон [с. Столинські Смоляри Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-182/2].
>
> Як грав духовий оркестр, я міг годинами стояти слухати, і кларнет мені подобався [Архів ПНДЛМЕ, ЕК-181/3].
>
> Я ліри не люблю, акордєон – то вже файно [с. Гуща Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-181/4].

> Молодьож на скрипках не учиться грати вже [с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, НІ-12].
>
> Я купив синові гармошку – а він не злюбив, хтів гітару. То шо кому нравиться, і як він хоче навчитися, він научиться [с. Пульмо Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-176/3,6].

Сучасним музикантам при опитуванні складно визначити, чим відрізнялася гра інструменталістів старшої генерації. Кажуть лише, що вони грали трохи інакше, по-своєму, але як конкретно – не можуть пояснити. Наводять цікаві факти про те, як самостійно освоювали нові, мало знайомі музичні інструменти і, не знаючи загальноприйнятих способів гри на них, вигадували свої власні (наприклад, перевертання гармошки навпаки):

> А батько не мав, батько привіз з Кубані, то там клавіші були такі, як в акардеона. Стрій гармошки, тільки там в один рядок йдуть ті клавіші. На ній йому було легше, там ті клавіші, її як не переверни [с. Вишнівка Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-181/3].

Хоча у давніші часи навіть скрипку окремі музиканти (найбільше лівші) перевертали на інший бік. Один із таких виконавців, бойківський скрипаль Кузьма Воробець, згадував, що у 1930 рр. у 8–9-річному віці півроку відвідував музичну школу у Вигоді, проте швидко покинув навчання, тому що його примушували грати «на праву руку». Він не захотів перевчатися, бо грав «на ліву руку», і струни також переставляв на інший бік. Та з дитинства він пам’ятав, що так грав один із циганів, причому навіть не переставляючи струн.

Особливий шар в українській культурі радянського періоду сформувався через клубно-фестивально-сценічне мистецтво, у якому часто задіяні й народні музиканти. Б. Луканюк у друкованій лекції про фольклор та фольклоризм [116] поділяє останній на композиторський (професіональний та аматорський) і виконавський (аранжований, чи самодіяльний та етнографічний, або сценічний). Власне шар аранжованого, самодіяльного фольклоризму він пов’язує зі змішуванням «…зовнішніх форм обох культур – писемної та усної… Засновником цього напряму можна вважати

т. зв. оркестр народних інструментів, створений у Петербурзі 1887 року віртуозом-балалаєчником В. Андрєєвим, який елементарно замінив інструменти класичного малого симфонічного оркестру на нібито національні російські, у зв'язку з чим замовив виготовити відсутні в природі квартети різновидів балалайок і домр (сопрано–альт–тенор–бас)». Прикметно, що така тенденція творення народних оркестрів простежується в багатьох країнах світу, від Ірландії до Китаю. Тому важко сказати, чия ж власне була першість. Б. Луканюк, М. Хай та чимало інших українських науковців уважають подібні оркестри нищівним явищем для самобутньої української традиції, хоча, потрібно віддати їм належне, і тут існує чимало високохудожніх колективів – оркестри С. Орла, В. Попадюка, П. Терпелюка, ін.

Крім оркестрів, є й достатньо спотворено-модифікованих ансамблів, організованих винятково для сценічної діяльности. Адже якщо у традиційних функціях склад капел був строго визначеним, то зовсім інше ставлення, легковажніше, було до ансамблів клубної самодіяльности:

> О.: А свистілку не брали на весілля? І.: Нєее, от як виступати, то так [с. Гуща Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-181/4].

Майбутнє ж існування вторинної традиції Б. Луканюк вбачає за етнографічним фольклоризмом, «…якщо він спрямує свій розвиток у русло розумної професіоналізації та комерціалізації згідно з історичними прикладами світового зросту джазу чи музики кантрі й інших виявів автентичних усномузичних культур, що врешті стали глобальним надбанням людства» [116].

Ще один шлях для принаймні мінімального відродження (а часом і регресивних змін) традиційної інструментальної культури – фестивальне мистецтво, котре для українських троїстих музик було особливо масштабно розвинене у радянські часи. Так, П. Дрозда у статті «Огляди, конкурси та фестивалі як вагомий чинник популяризації народноінструментального

колективного виконавства» [55] констатує, що вже у 1931 р. відбулася Перша Всесоюзна музична олімпіада, де було представлено 60 колективів (в т. ч. оркестри та ансамблі народних інструментів). У 1970 р. відбувся Перший огляд-конкурс українських народних колективів «Троїстої музики», організований музично-хоровим товариством УРСР, де взяло участь 13 тис. виконавців в обласному відборі, та 200 у всеукраїнському! Згодом, у 1973 р., було проведено Республіканський конкурс троїстих музик, відбір до якого у 1971–1972 рр. було здійснено за результатами обласних конкурсів. Наприклад, з Івано-Франківщини було залучено понад 1 000 музикантів та 150 колективів. Крім того, інструментальні ансамблі були задіяні у різноманітних фестивалях, у т. ч. й радіо- і телефестивалях «Сонячний вінок», «Таланти твої, Україно», «Сонячні кларнети», «Золоті ключі» та ін. У наш час для багатьох традиційних музикантів фестивалі лишилися чи не єдиною нагодою взагалі виступити (приміром, луцький фестиваль «Берегиня» для троїстих музик Волині та Полісся), а отже, стимулом для якщо не відродження, то принаймні збереження традиції.

Допоміжний напрям «консервації» ансамблевої традиції – розвиток туристичної галузі. Так, у курортному містечку Славське на Бойківщині місцева інструментальна капела функціонує майже виняткова через запити відпочивальників (згідно з експедиційними матеріалами авторки у цю місцевість 2018 р.).

Зростанню комунікативних можливостей традиційних середовищ чи не найбільше сприяють дистанційні засоби комунікації (радіо, телебачення, інтернет, мобільний зв’язок та ін.). Народні музиканти, особливо молодшого покоління, активно користуються усіма цивілізаційними надбаннями, що, з одного боку, шкодить чистоті традиції (через можливість переймання чужорідних творів та стилів), а з іншого – значно полегшує роботу фольклористів, коли виконавці активно викладають свої записи в мережу.

Отож, усі згадані зовнішні контакти-зміни відбуваються на різних рівнях, які на інших матеріалах також достатньо висвітлені в науковій літературі [325, с. 232–238; 323, с. 303–319; 37 і т. п.]). До них належать:

- переймання окремих творів, але виконання їх у власному стилі;
- запозичення поодиноких елементів – орнаментики, ритмів, способів виконавства тощо;
- засвоєння мислення чужої для носія (носіїв) культури, однакове володіння двома музичними мовами (особливо на пограничних територіях);
- схрещення з іншою культурою, внаслідок чого утворюється щось якісно нове;
- повне поглинання, знищення однієї культури іншою.

Оцінюючи всі наявні на сьогодні експедиційні спостереження та описи в літературі, можна констатувати, що троїста музика Західної України XX – перших десятиліть XXI ст. розвивалася від мінімальних складів інструментів (2–3 виконавці) до великих ансамблів, а згодом, із появою електроніки, до щораз більшого витіснення і втрати акустичних інструментів. Ще у відносно активній стадії розвитку вона перебуває хіба що на Гуцульщині. Також чимало традиційних і модифікованих складів інструментальних ансамблів можемо спостерігати на весіллях Покуття, Закарпаття, Поділля, Буковини та Бессарабії. У всіх інших етнографічних регіонах більшою чи меншою мірою спостерігаємо регрес традиції. Лише подекуди запрошують традиційних виконавців для супроводу окремих елементів обряду чи для гри за столом, аби розважити старше покоління гостей.

Дещо відрадна тенденція, яку спостерігаємо останнім часом, пов’язана зі сумнозвісними революційними та воєнними подіями в Україні 2014–2020 рр. та спровокувала зростання інтересу суспільства до традиційної культури. Традиційне мистецтво, в т. ч. і музика, стали популярними і затребуваними, особливо в міському середовищі (приміром, весілля у народному стилі, для проведення яких запрошують навіть вторинні

колективи, що намагаються «реставрувати» стародавні звичаї та їх музику[68]). Це дає певні сподівання якщо не на відродження, то принаймні на консервацію української троїстої музики.

Тож у процесі інновацій питомі елементи культури могли залишатися незмінними, модифіковуватися (прогресивно чи регресивно), зникати або ж відроджуватися знову.

Висновки до Розділу 1

Музиканти-професіонали народних інструментальних ансамблів – особлива категорія українських традиційних виконавців, для яких, на відміну від переважно солістів кобзарів-лірників і пастухів, особливо важливими є спільне музикування та контактна комунікація. Розгляд поняття традиційного ансамблю загалом, джерел вивчення та еволюції західноукраїнських народних інструментальних ансамблів у XX – перших десятиліттях XXI ст. показав, що:

1. Українська етномузикологічна думка не приділяла належної уваги теоретичному вивченню традиційного інструментального ансамблю, обмежуючись радше його описом. Сутність народних капел апріорі розумілася ідентичною до академічних музичних ансамблів. Але в народній музиці інструментальні ансамблі мають свою специфіку й потребують власної дефініції, сформульованої авторкою у підсумку підрозділу 1.1.
2. Запропонована в роботі класифікація та короткий огляд джерел для вивчення західноукраїнської народноінструментальної ансамблевої музики є удосконаленням класифікації І. Маційовського із загального поділу джерел дослідження НІМ, адаптованої для ансамблевої традиції. Розглянуті джерела поділено за їх належністю (приватні та державні зібрання), властивістю матеріалу (речові, іконографічні, звукові,

[68] Подібні факти зафіксовані на Поліссі та Закарпатті.

авдіовізуальні, усні, писемні рукописні та друковані), змістом (наукові і позанаукові). Джерельна база про ансамблеву традицію недостатня і потребує критичного осмислення та доповнення.

3. Еволюційні процеси, що відбувалися в західноукраїнській ансамблевій культурі в XX – перших десятиліттях XXI ст. розглянуті з позицій теоретичного обґрунтування культурних змін, типології складів весільних ансамблів Західної України, їх еволюції у XX ст., вивчення чинників, що вплинули на зміни ансамблевої традиції та сучасних перспектив її збереження. Констатовано, що найважливішими чинниками для збереження чи відродження народноансамблевої культури є суспільна потреба в її функціонуванні, збільшення наукової зацікавленості цим явищем і загальнодержавної підтримки.

Основні положення розділу розкрито у публікаціях: *К проблеме изучения традиционного ансамблевого инструментального исполнительства* [222], *Інноваційні процеси в необрядових танцях Західного Полісся* [236], *Ансамблі інструментальні («троїста музика»)* [225], *До поняття інструментального ансамблю в традиційній музиці* [231], *Джерела вивчення західноукраїнських традиційних інструментальних ансамблів* [230], *Еволюція західноукраїнських інструментальних ансамблів у XX–XXI ст.* [234].

РОЗДІЛ ІІ. Діяльність ансамблевих музикантів-професіоналів у традиційному середовищі

2.1 Інкультурація народних музикантів-професіоналів

Необхідна умова існування культури – безперервний процес навчання, засвоєння індивідуумами її норм, чи т. зв. інкультурація[69], що забезпечує не лише культурну стабільність та спадкоємність, але й постійну мінливість (еволюцію чи інволюцію) традиції. Однак не лише навчання носіїв культури спричиняє зміни традиції, але й ті інновації в суспільстві, що трансформують усталені багатьма поколіннями освітні норми та ідеали. Розглянемо традиційні норми та новочасні тенденції в інкультурації НІМ на прикладі виховання народноансамблевих музикантів-професіоналів.

Про формування та навчання музикантів-професіоналів українських ансамблів згадується у працях багатьох українських науковців, однак переважно доволі побіжно (І. Маціївський, Б. Яремко, М. Хай, Б. Водяний, Б. Котюк, В. Ярмола, Р. Нярба, ін.). Спеціальних досліджень дуже мало, серед них – розділ питальника К. Квітки [78], що стосується, головно, кобзарів і лірників, але, за порадою самого автора, значною мірою може використовуватися й іншими музикантами, також окремі статті Б. Яремка [278, с. 144–159], В. Ярмоли [295], І. Федун [239; 235], розділи у монографіях І. Маціївського [136; 131] та В. Ярмоли [298], теоретичні та практичні узагальнення в дисертації й низці публікацій В. Маціївської [127; 129 та ін.]. Цінною є також суміжна література – як українська, про етнопедагогіку [54; 201; 203; 212–213], навчання інших груп інструменталістів і середньовічних професійних цехових організацій музикантів [72; 79; 99; 247, ін.], так і зарубіжна, де розглянуто традиційні принципи виховання в різних етнічних культурах [наприклад, 108; 309; 323 тощо] чи процеси етнопедагогіки та дитячої психології загалом.

[69] Термін, запропонований М. Герсковіцом у 1948 р. [318, с. 39].

Інша група праць, дотичних до цієї теми, присвячена інноваціям у музичному фольклорі (детальний опис літератури і наукових теорій подано в низці польських джерел [310, с. 22–45; 306, с. 160–271; 335, с. 293–338], окремі положення див. також в українських дослідженнях [37, с. 211–213; 152; 236]) чи трансформаціям фольклору у конкретному середовищі або в певні історичні періоди[70].

Опубліковано чимало студій і про сучасний стан традиційної культури (стосовно української інструментальної музики див., наприклад, [141; 255 та ін.]. Усі згадані праці, так чи інакше, методологічно важливі для вивчення досліджуваної теми.

У підрозділі 2.1 поставлено завдання: 1) з'ясувати етапи становлення й узвичаєні засади етнопедагогіки ансамблевих музикантів та ті зміни, що відбувалися під впливом різноманітних явищ (особливо від 2-ї половини XX ст.); 2) визначити чинники, що впливали на традиційну музичну освіту; 3) простежити, як ці впливи проявлялися на усіх етапах виховання майбутніх музикантів-професіоналів.

Передумовами (або ж причинами) традиційного навчання інструменталістів були потреба в їх діяльності у культурних середовищах, а також індивідуальні мотиви кожного з музикантів. Якими ж були ці мотиви (багато в чому універсальні й для інших народних культур) ще до початку XX ст., і як вони змінилися у наш час?

З погляду *суспільного* функції музикантів-професіоналів у середовищі полягали у:

- стабільному забезпеченні різного роду магічних ритуалів, детермінованих традиційними віруваннями;
- комунікації (передачі інформації музичними засобами);
- естетичній насолоді;
- розвагах та відпочинку;

[70] Автором одного з ґрунтовних досліджень на польському матеріалі про зміни у міжвоєнному періоді є Пйотр Дагліґ, див. [310]

– спільній творчості (спів, танець, гра в супроводі інструментів).

Однак протягом ХХ ст. майже зникла потреба середовищ у ритуальній функції інструменталістів у зв'язку зі спрощенням чи занепадом багатьох обрядів. Через заміну акустичних інструментів електронними та поширення звуковідтворювальної техніки, використання «живих» інструментів для розваг, насолоди та ін. також звелося до мінімуму.

Серед *індивідуальних* підстав для обрання професії музиканта визначальними є сильний потяг до музики і талант (що спостерігаємо фактично у всіх культурах контактної комунікації):

> Він побачив, шо в мене є до скрипки хист, я хапався до неї, як дитина до канфєтки [с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, НІ-12].
>
> Якшо вони учили, і ти не маєш таланту, не маєш охоти до її – то ж не научишся [с. Тур Ратнівського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-176/26].
>
> Якшо охота є, то… саме головне шо охота [с. Воєгоща Камінь-Каширського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-167/1,2].
>
> Ніде не вчився, то природне дєло [с. Столинські Смоляри Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-182/2].

Усі ж інші мотиви оволодіння професією музиканта можна вважати похідними. Це, зокрема, вплив родинних музичних традицій чи відомих виконавців, бажання заробітку, реалізація власних амбіцій тощо. Саме похідні причини найбільше й видозмінилися у недавні часи, позаяк професія традиційного музиканта стала мало затребуваною.

На сучасному етапі спостерігаємо втрату спадковості навчального процесу музикантів-ансамблістів через зникнення головного стимулу – потреби в їхній діяльності з боку суспільства. Хоча головні індивідуальні мотиви обрання цієї професії залишаються незмінними, бо, звичайно ж, важко зупинити сильне бажання стати музикантом, особливо в осіб із необхідними для цього природними задатками.

М. Герсковіц виділяє три аспекти інкультурації:

- соціалізація – соціальне навчання у ранньому віці;

- освіта – процес навчання, підтримуваний суспільством формально і неформально протягом усього життя, та
- безпосередній процес навчання (вишкіл) під керівництвом учителя [318, с. 310).

Зважаючи на неоднозначність такої схеми (освіта може бути частиною соціалізації, а навчання й соціалізація – частиною освіти), доцільніше розділити процес оволодіння майбутньою професією на два етапи:

1) соціалізація – в сенсі підготовчого періоду до майбутнього навчання;
2) навчання, що може тривати впродовж усієї діяльности музиканта, і містить:

а) час навчання до досягнення необхідного рівня майстерності;

б) подальше постійне вдосконалення (самостійне чи кероване) музиканта-професіонала.

Етапи музичної соціалізації проходять усі представники традиційного суспільства, незалежно від майбутнього роду занять. Хоча згодом музикантами стають лише одиниці, в культурі усної традиції майже всі беруть участь у спільних дійствах, що супроводжуються інструментальною музикою. Так само як музика є невід'ємною частиною життя людини, так і музичне виховання відбувається від перших днів її існування. Воно проходить у формах:

1) пасивного сприйняття музики (набуття досвіду в умовах традиційного родинного середовища – через слухання колискових, спеціальних пісень чи творів інструментальної музики для дітей, також через спостереження дитини за музичною діяльністю дорослих);
2) активного до неї ставлення (власні спроби звуковидобування на найпростіших інструментах, які одночасно можуть бути й іграшками, імітуванням дітьми різних форм музикування дорослих).

Етап соціалізації найповніше описаний у дотичній літературі, тому немає сенсу на ньому детально зупинятися. Осучаснення соціалізації музикантів проявилося у зникненні багатьох дитячих творів, а також заміні традиційних саморобних звукових іграшок фабричними, переважно з електронним звучанням.

Фактично ідеальні умови (власне ідеальні для минулого, бо для сьогодення це часто єдиноможливі) для виховання майбутніх музикантів-ансамблістів створюються тоді, коли вони зростають у сім'ях музикантів-професіоналів, коли виконавцями є батьки або близькі родичі. Діти в таких родинах отримують максимум слухових вражень, позитивне ставлення до майбутньої професії, можливість раннього практикування гри на інструменті – аж до участі у родинній капелі.

Досить складно провести чітку межу між соціалізацією і безпосереднім процесом навчання інструменталістів. Соціалізація тут – це період підвищеної зацікавленості музикою і поява бажання стати музикантом. Що ж стосується початку безпосереднього навчання, то в більшості випадків воно починається у віці 5–12 років (за спостереженнями авторки), причому, чим раніше, тим, як правило, більших успіхів досягає музикант. Зараз це регламентовано і раннім прийомом дітей у музичні школи (від 6–7 років), оскільки тих, хто виказує інтерес до музики, батьки часто віддають водночас і в загальноосвітній, і в існуючий навчальний музичний заклади.

Головними способами інкультурації музикантів-професіоналів у традиційному і сучасному середовищах є: самоосвіта і контактне навчання різних рівнів – від консультування до платних занять з учителем.

Самоосвіта – обов'язковий етап для становлення майбутніх музикантів. Якщо в писемній культурі (сучасних музичних навчальних закладах) він не має особливого значення, то для дитини, що зростає в середовищі усної традиції без нього неможлива подальша кар'єра музиканта. Вже до того, як консультуватися або займатися з професійними інструменталістами, учень повинен щось уміти грати. Відповідно, ніхто не потрапляє до вчителя

випадково, а він, своєю чергою, ніколи не витрачає час на те, що вихованець може освоїти самостійно [127; 129].

Окрім того, що самоосвіта є обов'язковим попереднім етапом до навчання під керівництвом учителя, вона присутня і під час занять зі старшими музикантами (після отримання інформації від учителя учень повинен її самостійно засвоїти [127, с. 16]), а також у подальшому вдосконаленні майстерності.

Самоосвіта музикантів полягає у спостереженні, накопиченні слухового і візуального музично-ігрового досвіду та в самостійних спробах оволодіння одним або декількома інструментами шляхом імітування та копіювання гри зрілих майстрів. На початкових етапах діти часто пробують грати на різних інструментах, і лише згодом обирають свою спеціалізацію. Так само багато намагаються виготовити власноруч із найпростіших предметів музичні інструменти самостійно (приміром, простенькі скрипочки зі звичайних дощечок).

У розповідях інструменталістів особливо частими є згадки саме про самонавчання, оскільки це, крім всього іншого, дещо підносить імідж розповідача, який самостійно оволодів таким нелегким мистецтвом:

> А я сам з себе учився [с. Столинські Смоляри Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-182/2].
>
> Інформант (далі – І.): Я сам научився…, бо як вони не учили, пока я сам ни взєв таланту, на ту струну так, на ту так,...Опитувач: Просто на слух собі ловили, чи ви дивились, куди пальці класти? І.: Просто я тако, із свого ума [с. Тур Ратнівського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-176/26].

Самоосвіта від другої половини XX століття стала для багатьох народних виконавців єдиним способом навчання (йдеться передусім про тих, що грали на мелодичних інструментах, – скрипалів, гармоністів та ін., бо барабанщики споконвіку навчалися самостійно). Частково це відбувалося й через бідність населення, зокрема на Поліссі, яке не в стані було оплатити навчання [295, с. 116]. Можливими причинами також були економічна невигідність самої професії в цьому регіоні (винагорода за весілля, танці і

т. п. теж була невисокою) та поступова втрата зацікавлення нею з боку суспільства.

У контактному навчанні переважали короткочасні заняття з учителями та консультування замість тривалих відвідин професійних музикантів. В. Мацієвська на гуцульському матеріалі виділяє 4 основоположні принципи музичної педагогіки:

1. відповідність (залежність алгоритму навчання від особистих якостей учня);
2. квантовість (поєднання періодичних занять під керівництвом педагога із самоосвітою);
3. комплексність (засвоєння теоретичних і практичних знань у процесі вивчення цілісного музичного тексту);
4. співвідношення канонічного та імпровізаційного, що відображає діалектику традиційного та індивідуального [127, с. 16–17].

Етапи керованого вчителями навчання музикантів у загальних рисах проаналізовані В. Мацієвською, В. Ярмолою, І. Федун та іншими [127; 295; 226].

Ще в *процесі навчання,* під час контактних занять, народні педагоги використовували різноманітні прийоми і методи для досягнення учнями виконавської майстерності. Для ключового інструмента ансамблю – скрипки – у досліджуваних регіонах це:

1) Демонстрація вчителем постановки і можливостей інструмента:

> Показав, як тримати, і показав на першій струні, другій, третій, як яка струна які дає звуки [с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, НІ-12].

2) Дублювання положення пальців через спостереження;

3) Один із цікавих і незвичних методів – прив’язування пальців учителя до пальців учня:

> Пальці просто прив’єзували, свого пальця до мого пальця – не получається так. Як він на ту струну, то я на ту. То мене не один вчив

> музикант, мене тут їх вчило багато [с. Тур Ратнівського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-176/26].

Цей метод, насправді, далеко не у всіх місцевих виконавців викликав схвальну реакцію:

> О.: Не вчили в вас так, шо прив'язували пальці? І.: То то вже не музикант. То вже з його музиканта не буде. От як він подивився, і пойнєв – він повинен голос сам здибати, якшо не той голос пойшов, то вже не музикант, він не має слуху [с. Гуща Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-181/4].

4) Наспівування вчителем мелодії, яку учень повинен був повторити на інструменті:

> Мелодію наспівував, а я вже сам шукав навмання, на слух [с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, НІ-12].

5) Самостійне підбирання учнем програної вчителем мелодії на слух – чи не найпоширеніший з усіх методів навчання. При цьому візуальний контакт учня та вчителя не є обов'язковим[71]. Та, зазвичай, учителі просто кілька разів програють учневі твір, доки той не запам'ятає і не зможе його виконати.

6) Важливий метод для майбутніх ансамблістів – підігрівання вчителеві партії другої скрипки – «басування, кондрування, вторування», а потім і зміна ролей – коли учень пробує вести мелодію, а вчитель йому вторує.

Ці способи використовуються і в інших інструментальних традиціях, хіба що третій метод – із прив'язуванням пальців – порівняно набагато рідше (ще один схожий факт був зафіксований І. Маційовським на Берестейщині).

У період становлення музикантів, на відміну від письмової традиції, вже з перших днів занять започатковувався процес накопичення репертуару через розучування конкретних простих мелодій, вибір яких був зумовлений особистими смаками народних педагогів:

---

[71] Так, славетний гуцульський скрипаль Могур, боячись конкуренції, вигнав свого талановитого учня Івана Мартищука («Прусака») за те, що той підслухав один із новомодних танців у виконанні вчителя, коли пішов набрати води до криниці, а повернувшись, точно відтворив ту саму мелодію (інформація з експедицій авторки).

О.: Тою мелодією, шо він почав вчити, яка то була? І: Вальс «Златиє гори». О.: Ви самі таку захотіли, чи батько вибрав? І.: Нє, він грав, вона була така простіша, сприймалася [с. Вишнівка Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-181/3].

О.: Були якісь такі мелодії, що з них починали вчити? І.: «Яблучко» – сама перша була мелодія, то вже легшої мелодії нема [с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, НІ-12].

«Стаціонарне» навчання в народному середовищі не є безкоштовним, причому, бувало і досить дороге, тому далеко не кожен музикант, як уже мовилося, може дозволити собі скористатись ним. Наприклад, для Кузьми Воробця з Лолина на Бойківщині у 1930 рр. батько наймав скрипаля-цигана «Томка» (приїжджав із сім'єю на літній сезон) та платив по 2,5 злотих за один вивчений «кавалок» (за одну мелодію!) – досить високу ціну на той час. Циган надавав учневі розучувати новомодні польки («Польку-сабашівку» та ін.), вальси («Взяв би я бандуру» і т. п.), фокстроти (приміром, «Бублички»), бо традиційний репертуар скрипаль уже засвоїв від місцевих виконавців. Гуцульський акордеоніст-віртуоз із Верховини Микола Семенюк стверджував, що в другій половині XX ст. у них плата за навчання, незалежно від терміну, складала 500 рублів, що було досить багато, зважаючи на середню місячну заробітну плату у 100 рублів. Натомість у багатьох регіонах Волині та Західного Полісся наприкінці XIX – початку XX ст. плата була досить низькою і цілком доступною, але, незважаючи на це, за навчання переважно «дякували» продуктами або роботою в домашньому господарстві.

Тож, як бачимо, з плином часу у контактному навчанні змінився репертуар, що традиційно складався з добре відомих дітям і легких для засвоєння мелодій. Під впливом переважно міської культури і засобів масової інформації (радіо, телебачення, інтернет) вчителі почали використовувати популярні й новомодні в тих або інших місцевостях твори. Зменшився обсяг і тривалість засвоєння матеріалу через занепад діяльности акустичних ансамблів. Проникнення в традиційне середовище баяна, кларнета, балалайки і мандоліни, мідних духових, а пізніше електронних

інструментів, потреба у відповідних учителях, зокрема з інших місцевостей, поширення освоєння нотної грамоти серед інструменталістів – усі ці та інші ознаки письмової традиції призводили до спрощення виконавського стилю майбутніх музикантів.

Активна педагогічна діяльність традиційних музикантів Західної України тривала приблизно до 60–80-х рр. ХХ ст. (залежно від місцевостей). Тому навчання усним шляхом, як стверджують інформанти, майже припинилося (існуючи хіба що серед виконавців, котрі опановували усну і письмову культури одночасно), або ж набувало нових форм через освоєння сучасних акустичних та електронних інструментів.

Культурні та історичні події ХХ – початку ХХІ ст. мали як негативні, так і деякі позитивні наслідки для інкультурації музикантів-ансамблістів Західної України. Найбільшим мінусом став майже повний занепад традиційної освіти в цьому регіоні через згадані вже причини. Однак пропаганда народної творчости, поширення фестивального руху та публічних виступів, збільшення зацікавленості громадськості сприяють відродженню багатьох колективів, а, отже, і стимулюють продовження існування народної педагогіки. Не тільки зміни у вихованні носіїв культури змінюють традиції, а й інновації у суспільстві, що трансформують усталені поколіннями освітні норми й ідеали.

2.2 Критерії професіоналізму традиційних ансамблевих музикантів

Поняття народного професіоналізму в інструментальній музиці загалом є важливішим, ніж у вокальній. Індивідуальне тут домінує над колективним, позаяк гра на музичних інструментах не може бути, навіть кількісно, настільки загальним надбанням, як спів. Оволодіння музичним інструментом вимагає більших затрат часу та сил, гра на ньому стає родом культурно-соціальної спеціалізації, а найкращі виконавці-інструменталісти набувають статусу професійних у середовищі колег та в сільській общині.

Професіоналізм у сфері народної музичної творчости, «…будучи невід'ємною ознакою художньої культури народу, …проявляється в професійній спрямованості розвинутих форм специфічної діяльності народного музиканта – творця-лідера, творця-майстра» [208, с. 33].

Критерії фольклорного професіоналізму не є універсальними у різних культурах та залежать від специфіки і потреб певних середовищ. Наприклад, ті еталони, що пропонуються для мусульманського Сходу (Ф. Кароматов, Н. Шахназарова), не надаються для казахського, киргизького, монгольського та туркменського професіонального мистецтва усної традиції [57, с. 59] і т. д. Подібна ситуація існує і в європейській народній творчости, де критерії різнитимуться не лише в просторовому, але й часовому вимірах.

Попри це, існує кілька спроб визначення універсальних ознак традиційного професіоналізму. Розглянемо три такі спроби – С. Галіцкої [26], Є. Рейхер [328, с. 73–75] та Б. Луканюка [116, лекція 13] – у порівняльній таблиці (див. *Таблицю 2*):

Таблиця 2

С. Галіцкая	***Є. Рейхер***	***Б. Луканюк***
Усна форма художньої творчости.		
Кардинальна роль естетичного мистецького походження.		
Складність музичних текстів.		Окремий (елітарний) музичний, музично-поетичний репертуар.
		Особливе музичне обслуговування суспільства (непосильне аматорам).
Високий рівень володіння технікою виконання.		
Необхідність	Особливий характер і	

спеціалізованого навчання.	рівень професійного навчання.	
Спеціальні форми авторства.		
Можливе володіння спеціальним типом фіксації позначень.		Мнемонічне музичне протописьмо.
Забезпечення засобів матеріального існування.	Родинні династії виконавців та оплата їхньої діяльности.	Музичне ремісництво як основний засіб для існування.
Автохтонне наукове відображення.		Сформульована теорія (правила, закони) творчості та виконавства.
	Синкретизм виконавського мистецтва.	Суспільний універсалізм.
	Специфічна природа творчого процесу (поєднання канону та імпровізації у виконавстві).	
Часткове розкладання синкретизму (характерного для фольклору).	Вузька спеціалізація (інструмент – жанр).	Поділ на співців та інструменталістів.

Як бачимо, усі три дослідники одностайні лише в двох позиціях, що 1) діяльність традиційних музикантів-професіоналів оплачується середовищем, а також 2) що вони мають порівняно вужчу спеціалізацію, в котрій досягають особливої майстерності. Першу свою ознаку («Усна форма художньої творчости») С. Галіцкая згодом заперечує у сьомій («Можливе володіння спеціальним типом фіксації позначень»), тому вона могла би бути радше її уточненням, як: переважно усна форма художньої творчости із можливим володінням спеціальним типом фіксації позначень. Декотрі із перелічених критеріїв не цілком типові для європейської народноінструментальної традиції, принаймні останніх століть. Адже для виконавців народноінструментальних ансамблів складно говорити про

окремішній репертуар (бо ті самі твори могли виконувати й аматори, лише на іншому якісному рівні), а тим паче й про мнемонічне музичне протописьмо чи сформульовану теорію, характерні переважно для східних культур. Тому універсальними для всіх світових культур можемо хіба вважати: особливе музичне обслуговування суспільства, необхідність спеціалізованого навчання (котре, в принципі, може відбуватися і самотужки) та оплату виконавської діяльності. Близькі до цих критеріїв визначає й І. Маціївський та пише про те, що в народному професіоналізмі важливими є відповіді на питання: ким є особа музиканта для суспільства, як вона ставиться до свого ремесла і чи є її творчість джерелом для існування. На думку вченого, рівень володіння інструментом та знання репертуару є головними мірилами професійної майстерності народного інструменталіста [132, с. 12]. Алан Мерріам взагалі після критики багатьох, на його думку, несуттєвих ознак традиційного професіоналізму виділяє лише дві головні, вважаючи народними музикантами-професіоналами лише тих, хто самі себе і кого середовище визнає професіоналами [323], проте такі критерії надто відносні та їх на практиці можна заперечити.

На суто українському матеріалі, В. Маціївська перелічує такі головні професіональні вимоги до виконавства, нормативи і стандарти гри та поведінки і критерії майстерності гуцульських скрипалів: 1) емоційна і духовна наповненість гри (здатність вводити реціпієнтів у транс); 2) психологічна стійкість, авторитетність, упевненість, сугестивність виконання; 3) єдиний стрій і темп в ансамблевій грі; 4) чіткий ритм; 5) знання репертуару та здатність виконувати на замовлення усе, що замовляють слухачі; 6) володіння силою поширення звука (гучністю); 7) чиста інтонація та ладова визначеність; 8) фізична витривалість, уміння рівномірно розподіляти свої сили [127, с. 73–74]. Більшість із цих ознак можна би «укрупнити» та віднести до вродженого таланту (позиції 1, 2, 8) та високої виконавської майстерності (3, 4, 6, 7). Та, зрозуміло, що не все із переліченого відповідає специфіці професіоналізму українських троїстих

музик. Тому на основі попереднього досвіду та в результаті аналізу діяльности українських народних музикантів розглянемо детальніше, які ж критерії були визначальними для професіоналів української ансамблевої традиції (на прикладі західноукраїнських Карпат і Полісся).

Природне обдарування

Це чи не найочевидніший з усіх критерій, адже для музиканта-професіонала необхідні вроджені музичні дані: добрий слух, пам'ять, відчуття ритму, швидкість освоєння нових мелодій (на слух, а інколи і зорово), щоб, почувши раз мелодію, музикант міг її «перейняти, узяти», і т. п.:

> Один грає – не дається, а ухоту має, а другий взєв – і сразу получається (с. Гуща Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-181/4].

Проте, і музиканти-аматори володіють вродженим талантом. Різниця між ними переважно у рівні музичного таланту, котрий також має чимало градацій. Так, Б. Кирдан та А. Омельченко поділяють виконавців на точних відтворювачів традиції, імпровізаторів та новаторів [79]. Аналогічний поділ, лише з іншою термінологією, подає і Б. Луканюк, класифікуючи за особливостями *подачі* музичного матеріалу виконавців на:

1) репродуцентів («ходячих магнітофонів»), що міцно запам'ятовують фольклорні твори і завжди відтворюють їх практично без відмін,
2) інтерпретаторів, що відзначаються схильністю видозмінювати мелодику однотематичних частин або строф твору під час його виконання;
3) імпровізаторів, що маючи неабиякі природні творчі здібності та вільно володіючи засобами місцевої фольклорної традиції, здатні складати чи переробляти твір буквально «на ходу», зчаста саме вони виявляються «народними композиторами» новотворів [116, лекція 2].

Подібне розмежування, але на 2 групи – репродуцентів (що вміють грати, проте не є охоронцями канонів традиції) і творців – пропонує і

В. Мацієвська. За твердженням самих народних виконавців, ця диференціація дається від народження [127, с. 74–75]. Саме виконавці-творці зазвичай є лідерами народноінструментальних гуртів, в той час як решта учасників можуть бути просто добрими інтерпретаторами ансамблевої НІМ.

Окремий поділ Б. Луканюк робить за рівнем майстерності та освоєння традиції, на виконавців визначних, умілих (надзвичайних, дуже добрих), пересічних (звичайних, рядових) і кепських (за висловом І. Франка, «партачів») [116, лекція 2].

І. Мацієвський пропонує дещо складнішу градацію та за майстерністю виділяє три групи музикантів:

1) гравець (рос. «игрец») – людина, що знає певні мелодії і вміє їх відтворити на інструменті;
2) виконавець: а) першого ступеня майстерності володіє інструментом і репертуаром настільки, що залучається для слухання іншими; б) другого ступеня майстерності – настільки володіє інструментом і репертуаром та вмінням імпровізувати, що може обслуговувати всіх мешканців своєї місцевості у деяких обрядах і ситуаціях; в) третього ступеня майстерності, може грати на всіх заходах власної та суміжних територій, а також виконувати функції помічника керівника ансамблю;
3) майстер – лідер, знавець власної і близьких традицій, всього інструментарію вибраних сфер музикування, керівник ансамблю, обрядового дійства чи його музичної частини, нерідко творець власних композицій, епізодів, каденцій, фраз, виконавських прийомів [136, с. 194].

Вочевидь, музикантів-професіоналів тут стосуються лише друга і третя групи. Тож, як бачимо, між народними музикантами-професіоналами та аматорами немає чіткого розмежування, але існує ще й серединна група виконавців, котра, залежно від обставин, може примикати як до одних, так й інших.

Схильність музикантів-професіоналів до імпровізації і творення – надзвичайно важлива їхня риса, адже саме вони – творці індивідуальних виконавських стилів, а отже й системи інструментальної традиції свого регіону з її спадкоємною тяглістю у просторі й часі. Справжні лідери здатні не лише продовжувати та розвивати традицію, але й змінювати її. Деякі виконавці мають у своєму репертуарі власні твори, різною мірою інноваційні. Музикант, працюючи в системі традиційної контактної культури («контактної комунікації», за термінологією І. Мацієвського), розуміє, що вона повинна сприйматися безпосередньо і бути зрозумілою одразу, а тому у власні твори нове вводить поступово[72].

Особливо талановитих музикантів у їхньому середовищі часто наділяють надприродними здібностями, вважаючи, що вони нібито мають зв'язок із нечистою силою, яка їм допомагає в майстерності (відгомін далекого минулого, коли музикант дійсно був для людей магом або шаманом). Про цей факт на українському матеріалі вказував у своїх працях ще О. Кольберґ [141, с. 77], згодом Г. Хоткевич [261, с. 45–51], К. Квітка [70, с. 269] та багато інших. У народі побутувала думка, що музиканти, особливо скрипалі, спілкуються з нечистою силою для досягнення вершин майстерної гри та здобуття влади над своїми слухачами [172, с. 30]. Навіть звичай класти скрипку у домовину померлого скрипаля трактували як відплату нечистому в іншому світі (мовляв, на цьому світі він допомагав музикантові, а на тому – музикант розважатиме нечистого)[73]. Подібні легенди були зафіксовані авторкою не лише у Карпатах, а й на Західному Поліссі[74]. Тож невипадково церква (особливо від часів середньовіччя) засуджувала інструментальну гру як прояв демонізму, адже гра, окрім всього, була споконвіку важливим інґредієнтом поганських культів [див. 152, с. 8].

---

[72] До-речі, американський психолог Т. Шнейрл встановив, що приваблює лише помірна новизна, де елементи нового поєднуються з ознаками, відомими раніше [93, с. 7].

[73] Така легенда про славетного Могура побутувала тоді, коли він був ще у розквіті сил [127, с. 63].

[74] Наприклад, історія про те, як скрипка одного музиканта завела його звуками музики в болото, і він ледве не втопився, після чого вже довго не грав (с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської обл.).

Ще й дотепер в Україні існує чимало оповідей про надзвичайні можливості деяких традиційних музикантів, їх зв'язок із вищими силами, уміння впливати на людей чи сили природи[75]. Наприклад, видатний гуцульський скрипаль Василь Грималюк (Моґур) займався лікувальною практикою та ворожбою, й, за оповідями, лише одним своїм поглядом міг пірвати струни скрипалеві-суперникові.[76] Один із його учнів[77] оповідав, що Моґур щоразу гадав на картах, коли вони йшли разом грати на весілля, а якось був свідком того, як він врятував недужого своїм «нашіптуванням» під час весілля. Таких «акцентуйованих особистостей» (термін Карла Леонгарда – [102]) на Гуцульщині називали «земними богами» [152, с. 8]. Прикметно, що самі музиканти не надто заперечували подібні розповіді про себе, оскільки це також їх вигідно вирізняло у суспільстві та надавало вищого статусу.

Важливим у традиційному професіоналізмі є універсалізм[78] особистості, адже музикант водночас – «…артист, віртуоз, імпровізатор, інтерпретатор, виготовлювач музичних інструментів, носій своєї і сусідніх традицій, а також філософ, історик, поет, педагог, організатор, керівник, об'єднувач розрізнених народів» [206, с. 33]. Окрім блискучих музичних даних, народні музиканти-професіонали зазвичай були талановитими в інших ремеслах – різьбі по дереву, ковальстві, малюванні тощо. Це яскраві, активні й дієві особистості, що виділялися зі свого середовища. Тож музиканти-професіонали займали становище виняткового індивіда щодо інших у соціальній системі свого локального середовища[79].

У процесі історичних змін у традиційній естетиці висловлювання про музикантів, мабуть, найменше зазнають модифікацій, а конкретно на

---

[75] Один із останніх гуцульських «мольфарів», Михайло Нечай, умів, окрім усього іншого, і розганяти хмари.
[76] Про що неодноразово наголошували І. та В. Маціївські у своїх працях. Див. [127; 152 та ін.].
[77] Скрипаль Іван Мартищук зі с. Замагора Верховинського р-ну Івано-Франківської обл., запис авторки 2017 р. (Архів ПНДЛМЕ, ГНІ-12).
[78] Навряд чи варто його виділяти як окрему ознаку традиційного професіоналізму, оскільки він є наслідком особливого природного обдарування музикантів.
[79] Звичайно ж, це риса не лише українських народних музикантів-професіоналів. Див., наприклад, [309, с. 67].

досліджуваній території набагато рідше талант пояснюється дією надприродних сил. Змінюються середовище, інструменти, виконавці, репертуар, одначе позиція щодо обдарування музикантів залишається стабільною.

Навчання

Про важливість цього аспекту для народних музикантів уже йшлося у попередньому підрозділі, тому тут на ньому спеціально не зупинятимемося. Зауважимо лише, що, поріняно із аматорами, навчання професіоналів відбувалося серйозніше та цілеспрямованіше.

Досконале володіння одним чи кількома інструментами (мультиінструменталізм), можливе вміння їх виготовляти чи лагодити

Професіоналізм як соціальна категорія пов'язаний із поділом праці, а як мистецька категорія – з високою майстерністю [57]. Її загальновизнаний рівень є важливим показником певного етномузичного стилю. Водночас виконавство навіть видатного майстра – явище хитке і змінюється залежно від «...жанру чи ситуації [...] (в приміщенні чи на повітрі; взимку чи влітку; соло чи в ансамблі й у якому ансамблі; в обряді чи для слухання; у традиційній ситуації чи спеціально для запису й ін.)...» [136, с. 60], тобто коли варіюються різноманітні прийоми гри, динамічна шкала, аплікатура і навіть стрій. Не кожного музиканта вважають у народному середовищі професіоналом. Хоча В. Мацієвська пише, що вже сам факт володіння музичним інструментом виділяє музиканта із творчого колективу, а отже робить його професіоналом [127, с. 68]. Проте в уявленнях носіїв традиції справжній майстер повинен грати на відповідному до вимог свого середовища рівні.

Типовим критерієм доброго виконання на багатьох мелодичних інструментах ансамблю вважалося вміння змусити їх «говорити», і це була щонайвища оцінка майстерності музиканта:

> Вони [старші музиканти. – *І. Ф.*] одповєднє грали, хороше, у їх скрипки говорили [с. Столинські Смоляри Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-182/2].
>
> Ото сама найтяжеліша музика, бо її треба довго вчити. Вона кажду пісню виговорить, шо ти заспіваєш, – чи то частушки, чи припєвки, чи краков'як, чи оберек, чи валєц – обєзатєльно вона зловить, тіко треба пальцами ловити [с. Тур Ратнівського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-176/26].
>
> Сергій на нємєцкій грав – дві пари басів, він так її виучив, шо вона в його не іграє, а говорить [с. Пульмо Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-176/3,6].

Натомість В. Мацієвська «чистими» професіоналами поміж музикантами-інструменталістами на Гуцульщині вважає лише скрипалів – лідерів капел [127, с. 72], із чим важко погодитися, знаючи багатьох видатних цимбалістів чи виконавців на духових інструментах. А на Західному Поліссі трапляються настільки віртуозні барабанщики, що часами своєю яскравістю навіть перевершують скрипалів та переймають у грі лідерство на себе:

> Був в нас на барабані один дядько, шо як забарабанить, то так мусиш співати. І вже руки болять, я там ходив в 6–7-й клас, було важко. Вибивав ритм такий, і я мусив вже співати і грати [с. Вишнівка Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-181/3].

Хоча, безперечно, відсоток музикантів-професіоналів саме серед скрипалів значно вищий, аніж з-поміж виконавців на інших інструментах.

Часто музиканти-професіонали були мультиінструменталістами і грали на кількох інструментах одночасно (особливо на Гуцульщині), але, як правило, завжди з-поміж них був один провідний. Зокрема, для троїстих музик домінуючий інструмент – саме той, на котрому вони грають на весіллі, хоча, залежно від уподобань музикантів, надання переваги тому чи іншому інструментові протягом їхньої творчої діяльности могло й змінюватися.

Вибір інструмента залежав найперше від суб'єктивних симпатій виконавців, які, звичайно ж, часто були навіяні музичною модою:

> Я на свистілці грав, пробував на кларнеті – там більше дірок, більше голосів є, там різні голоса. А тут шо – 6 дзюрок [с. Гуща Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-181/4].
>
> Пішли гармошки, щітають, шо гармошка краща. Вона, канєшно, грає краще, але, як шось таке цікаве, то на гармошці не заграєш

[с. Волиця Камінь-Каширського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-167/8].

Західноукраїнські народні ансамблеві музиканти-професіонали послуговуються практично усіма групами інструментів, це: хордофони (скрипка, цимбали, бас), аерофони (флоярка, денцівка, пищавка та інші), мембранофони (бубен, барабан), на сучасному етапі також електрофони (котрі із розвитком техніки постійно вдосконалюються), рідше – ідіофони (різноманітні шумові інструменти) та корпофони (звуки людського тіла – тупання, плескання, свист і т. п.), що використовуються епізодично, як допоміжні[80].

У традиційних культурах серед музикантів-професіоналів було поширено особливо шанобливе ставлення до своїх музичних інструментів[81]. Музиканти їх одухотворювали, наділяли магічними властивостями, вважали частиною себе самих і т. п. Дуже часто частинам інструментів надавали антропоморфні чи зооморфні назви. Наприклад, подекуди на Поліссі верхню деку скрипки називали «груди», нижню – «плечі», обичайку – «талія», шийку – «шийка, ручка», коробку для кілків – «головка», ґудзик – «пупок», кілок всередині скрипки – «душа» тощо [298, с. 23–24]. Подібна термінологія побутує і в Карпатському регіоні: на Бойківщині, наприклад, колодочку скрипкового смичка називають «п’ятка», «п’ята» [251, с. 130]; на Гуцульщині обичайки у скрипки – «б*о*ки», заклепки, що закріплюють обручі бубна, – «вушка», розтруб у кларнета – «горловина» [149, с. 360–362]). Таке ототожнення частин музичних інструментів із органами людського тіла –

[80] Чотири основні групи музичних інструментів – ідіофони, мембранофони, хордофони, аерофони – запропонували, як відомо, німецькі вчені Е.-М. фон Горнбостель та К. Закс у 1914 р., хоча сам поділ інструментів за джерелом звуку далеко не новий та знаний ще з часів давньої Індії. У 1940 р. К. Закс доповнив цю класифікацію новою групою інструментів, зокрема електрофонами, що на той час стали досить поширеними в побуті. У 1990 р. група вчених із Лос-Анжелеса розробила їх детальну класифікацію, котру у 2000-х різні дослідники теж удосконалювали. Групу ж «корпофонів», еволюційно, ймовірно, найдавнішу, запропонував південноамериканський етномузиколог Дейл Олсен у 1986 р. У цей же період І. Мацієвський ввів подібне поняття «корпоромузика». Хоча, знову ж, нічого «нового під сонцем», бо ще у X ст. Аль-Фарабі виділяє як окрему групу інструментів і танець, а в давньоіндійському джерелі є покликання на віну (відомий індійський струнний лютнеподібний інструмент, хоча ця назва використовується як позначення музичного інструмента взагалі) із використанням людського тіла, на противагу до виготовленої із дерева.

[81] Див. детальніше про це у І. Мацієвського [131, с. 114–121].

характерне явище у багатьох традиційних культурах народів Євразії [309, с. 143; 61; 167 та ін.].

Особливе місце у соціумі займають майстри музичних інструментів. Серед них чимало професіоналів, як, скажімо, гуцульський майстер скрипок Василь Мартищук зі с. Ковалівка Коломийського р-ну, чиї інструменти мають престижні міжнародні нагороди, цимбальний майстер Василь Чернявський зі с. Шепіт Косівського р-ну[82], інструменти якого є предметом гордості гуцульських цимбалістів та інші. Проте виготовлення складних інструментів вимагало окремої спеціалізації та рідко поєднувалося з виконавською активністю їхніх майстрів[83]. Самі ж народноансамблеві музиканти-професіонали часто могли виготовляти простіші за конструкцією інструменти (різноманітні аерофони, бубни) чи підмайстровувати власні скрипки, баси та цимбали.

Тож, як бачимо, головне знаряддя праці народних музикантів-професіоналів – музичні інструменти – були не лише невід'ємною частиною їх діяльности, а й мали велике пошанування у середовищі.

Публічність і оплата гри

Оскільки гра народних музикантів була здебільшого публічною, спрямованою на задоволення потреб свого середовища, то, відповідно, вона й ним винагороджувалася.

Цілковито на утриманні громади були хіба мандрівні музиканти, найчастіше лірники і «бандуристи, які заробляли раніше насущний хліб свій приваблюючи публіку переважно історичними розповідями або моральними оповіданнями…» (Лисенко, 1874, [104, с. 12]). Інші ж категорії музикантів не могли жити лише із платні за музикування і змушені були поєднувати цей фах з домашнім господарюванням чи іншими професіями. Так, К. Квітка вказує: «Професійне заняття музикою в українському народному побуті слід трактувати із застереженням, що зазвичай це заняття не єдине, що дає засоби

[82] Ковалівка та Шепіт – села Івано-Франківської області.

[83] Один із винятків – гуцульський мультиінструменталіст Михайло Тафійчук, котрий одночасно є чудовим майстром багатьох музичних інструментів.

для існування…» [70, с. 256]. Думку про те, що оплата була головним критерієм для визнання традиційних музикантів професіоналами, заперечує й американський антрополог Алан Мерріам [323]. В. Нолл це пояснює тим, що третину календарного року через релігійні та звичаєві заборони музиканти не виступали і не отримували доходу. «Отже, навіть найкращі сільські музиканти минулого не змогли б утримувати свою сім'ю лише за рахунок доходів від виконання музики. Не була праця сільського музиканта й добрим додатковим заробітком, який міг обрати для себе селянин» [172, с. 30]. Тому критерій оплати праці не можемо вважати визначальним для народноансамблевих виконавців.

Серед скрипалів траплялися виняткові особистості, що жили лише зі своєї музичної діяльности. Такими були, наприклад, гуцульські музики Ґавець і Моґур [127, с. 65] чи бойківський Кузьма Воробець (у часи своєї роботи в корчмі) [226], та загалом таких було дуже мало.

Оплата гри народних музикантів у різні часи була різною та залежала від багатьох факторів. Наведемо кілька фрагментів розмов авторки дисертації із респондентами, що розповідають про оплату традиційних ансамблів:

> Платили за німців – 45 українських грошей. Барабанщик – безкоштовно грав, бо багато було. Вечорници, в хаті, де дівчат побільше, не платили, хіба на папіроси дадуть [с. Тур Ратнівського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-176/26].
>
> І.: Колись хазяїн не платив музиці, тільки люди, що були на весіллі, самі музиканти ходили за платою по родині. В 60-х роках на одного музиканта – по 10 карбованців за 3 дні. В 70-х рр. уже по 15, 20. О.: То нормальний був зарібок? І.: Хороший, за 10 рублів куфайку можна було купити. О.: А ділили так, що скрипачу більше, тим менше? І.: Ні, однаково. Приїжджає раньше молодий, чи хто наймає музикантов, догаварювався за ціну. І ми общу суму на 4-х поділимо. На 3 дня нас бере, чи на 2 дні. Було ше й таке, шо на 4 дні наймали, 5. Як довше грали, то більше. Дається 100, посля 200 вже за 2 дні там на 4 чоловіка. Согласни – всьо. Задаток дасть там по пятьорці, для того

шоб ми більш ніде не найнялись [с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської обл.., Архів ПНДЛМЕ, НІ-12].

І.: Ну а як же, завдаток, тільки завдаток, давали 20–30 рублів. О.: Весілля скільки днів грали? І.: 2 дня, заробляли тоді по 40–45 рублів на каждого. О.: То мало було тоді на ті часи? І.: Та так вроді нармально було. 40 рублів – то шось небудь купиш, а тепер то нема нічого ті 40 рублів. Бо то ше за росєйських [с. Столинські Смоляри Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-182/2].

Гроши, половину, завдаток 20 рублів. За весілля – 50. Я купив м'ясорубку за одне весілля, а за друге – того утюга – на памнять. На той час нормально було [с. Гуща Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-181/4].

У 1970-х роках платили за весілля 120 рублів, по 30–40 рублів кожному [с. Велика Лінина Старо-Самбірського р-ну Львівської обл., Архів катедри української фольклористики ЛНУ ім. І. Франка].

З-1).: Ну от скільки за весілля платили музикантам? Р-1).: Ну це залежит […] Брали по, по… по по триста. Триста – чотириста, а то й більше брали. В залежності від… З-1).: Рублів чи шо? Р-1).: То рублі тогди були. […] З-1).: А як ділили? Р-1).: Ну цей на басі менше вже брав. А так, то нормально все. З-1).: Ага. І на барабані, напевно, менше, та? Р-1).: На барабані тоже. А ці, май, на цих головних інструмнтах, то брали порівно [с. Розтоки Путильського р-ну Чернівецької обл., Архів катедри української фольклористики ЛНУ ім. І. Франка].

Нагодами для оплачуваної гри були весілля і танцювальні забави, як окремі, так і в рамках толок, хрестин, днів народжень, проводів. Найвище винагороджувалася гра на весіллях, менше – танцях (за які, як правило, платили молоді хлопці). Оплату розподіляли або ж порівну, або керівник капели (скрипаль) брав собі більшу частину. Це відбувалось у тих місцевостях, де він традиційно виконував більше сольної музики, коли, наприклад, ладкання, спів за столом і т.п. супроводжувала лише скрипка.

Плата приймалась грішми та натурою, коли, наприклад, співакам відплачували переважно лише пригощанням [309, с. 69]. Дуже часто плата

музикантам була порівняно низькою і маловигідною. Так, у бойківському Лолині Долинського р-ну Івано-Франківської обл. за радянських часів весілля, на яке потрібно було затратити 3 дні, коштувало кожному 10–15 крб., такі ж гроші музиканти, за їхніми твердженнями, на роботі заробляли за день. Вони самі пояснювали це тим, що на той час усі брали таку плату в сусідніх селах. Та й на Гуцульщині, де оплата весіль є однією із найвищих, ще за часів функціонування капел невеликих складів, із 3–4 осіб, вона не була надто вигідною. Тому ансамблеве музикування практично ніколи не ставало головним джерелом для існування виконавців.

Загалом, плата для музикантів залежала від: 1) кількости музикантів; 2) тривалости гри; 3) якости гри; 4) розподілу функцій між гравцями; 5) матеріального стану середовища.

Обов'язкова участь в обрядових діях та забавах свого середовища

Функціонування ансамблів та організація спільної гри завжди пов'язані з потребою у виконавцях (найбільше залежної від еволюційних процесів у музичній традиції). Можливими нагодами гри українських народних ансамблів часів побутування акустичних інструментів були: хрестини, весілля, похорон (ансамбль духових інструментів), супровід календарних і сезонно-трудових обрядів, танці та забави як окремі, так і в рамках обрядів. У період поширення ансамблів з електронними інструментами участь в обрядових і необрядових нагодах суттєво зменшилася: залишились переважно лише весілля і танці (суттєво, що весілля обслуговували винятково музиканти-професіонали, в той час як до інших нагод могли запрошувати й аматорів).

Для народних музикантів-професіоналів типовою є досить рання задіяність в обслуговуванні музичних потреб суспільства. Наприклад, Кузьма Воробець із Лолина приблизно у 12-тирічному віці вже відіграв своє перше весілля, на якому, як ми знаємо, крім обрядового, використовується майже весь необрядовий пласт музичного фольклору. Отже, в ранньому віці добрі виконавці мусили володіти необхідним репертуаром. У тому ж віці, за

описами Н. Супрун-Яремко, розпочав свою «весільну кар'єру» й гуцульський скрипаль Василь Івасишин «Темний» [211, с. 481] та багато інших музикантів.

Прикметно, що в гуцулів є і спеціалізація музикантів-професіоналів за задіяністю у тих чи інших обрядах. Так, фахівців вищого рангу залучали до обслуговування весіль, а нижчого чи початківців – до зимових та інших обрядодійств [127, с. 78]. Подібна ситуація існувала і в інших регіонах. Хоча існували й специфічні винятки. Зокрема, І. Мацієвський наводить цікавий факт, що «…на Гуцульщині, і на Подгалю музикантові не можна було *професійно функціонувати,* грати на весіллі власного сина чи дочки. Навіть видатні скрипалі мусили запрошувати на таке весілля сторонніх музикантів…» [152, с. 13]. Зараз уже ця традиція не витримується так строго. Так, у 1990 рр. на весіллі власного сина відомий гуцульський музикант із прис. Буківець Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. Михайло Тафійчук успішно грав на дуді для гостей за столом[84].

Отже, до публічних виступів у середовищі допускаються виконавці відповідного високого рівня, а для гри на весіллях запрошують виключно музикантів-професіоналів. Аматори ж грають переважно для себе чи для обмеженого кола слухачів.

Знання репертуару своєї та сусідніх місцевостей

Діяльність народних музикантів-професіоналів була спрямована на реалізацію музичних потреб своїх середовищ, тож вони (музиканти) володіли усіма необхідними зразками обрядової та побутової музики.

Зазвичай, виконавці не обмежуються обслуговуванням лише своєї локальної традиції та грають і в досить віддалених селах (залежно від їх запитів), що вимагає відповідного знання репертуару і стилів. Причому, чим кращий був музикант, тим ширшою була територія його музикування. Приміром, основний ареал гри (не враховуючи одноразової у досить віддалених населених пунктах) бойківського скрипаля Кузьми Воробця

[84] Запис Я. Турянської та авторки роботи.

охоплював 1 170 км^2. Географічна локація сіл, де він грав, щоразу розширювалася із збільшенням кількості контактів із сусідніми місцевостями та зростанням майстерності виконавця [226].

Поповнення репертуару музикантів відбувається не лише у просторовому, а й часовому вимірі. Так, іноді народним музикантам доводиться досить швидко вивчати нові награвання у регіонах, де вони грають уперше. Зокрема, один із гуцульських музикантів розповідав, що коли його капелу запросили вперше заграти на Закарпатті, довелося у потязі вивчати невідомий Чардаш. А за інформацією західнополіських музикантів зі с. Велимче, у 1970–1980 рр. спеціально вивчали новомодні твори із вінілових дисків і грали їх на весіллях, таким способом підвищуючи свою популярність.

Загалом, кількісно репертуар народного музиканта-професіонала сягав кількох сотень знаних мелодій і був детермінований потребами його середовища[85], поповнювався не лише через охоплення більшої території для гри, але й часові зміни (впровадження новомодних творів, що з'являлися в популярній музиці). Детальніше про це йтиметься у підрозділі 3.2.

Постійна виконавська практика і вдосконалення

Відмінність професіонала від аматора виявляється в їхньому ставленні до практики. Для професіонала практика – це його робота. Позаяк продуктивність музиканта-професіонала визначається заробітком, його практика проходить набагато серйозніше. Для музиканта-аматора практика є радше засобом отримання естетичного задоволення, а її фактична продуктивність не залежить від рівня професіоналізму.

Народного музиканта-професіонала вирізняє певний рівень майстерності відповідно до специфіки та потреб середовища. Для підтримання цього рівня необхідне, як і в академічній музиці, регулярне вдосконалення майстерності. У народному середовищі постійне освоєння

[85] На думку гуцульського скрипаля Спиридона Прилипчана, потрібно було знати не менше «300 ігор» [127, с. 74]

нового репертуару не є систематичним, адже вивчали здебільшого новомодні твори, бо традиційні переважно знали вже з дитинства. Та всі музиканти одностайно наголошують на необхідності частих вправлянь:

> Інструментом треба пользоватся часто, якщо граєш… Якщо не береш тиждень-два, то вже все. … Треба тренірovка, ето так, як спорт. (с. Більська Воля Володимирецького р-ну Рівненської обл., Архів катедри української фольклористики ЛНУ ім. І. Франка, 2006 р.).

Що стосується ансамблевих репетицій, то їх робили тоді, коли склад капели змінювався з приходом нового музиканта, і вистарчало 2–3-х репетицій, під час яких капеляни перегравали не увесь репертуар, а лише складні твори, приміром, коломийки та козачки[86]. Також музиканти могли додатково збиратися після тривалих перерв у спільній грі – наприклад, після посту, протягом якого не святкували весіль чи забав за участі музик. Але якщо участь у весіллях чи танцях була щотижневою, то додаткові вправляння у таких випадках не були потрібними.

Тож, для народноансамблевих музикантів індивідуальні вправляння були важливішими, ніж гуртові, що відбувалися лише за особливих потреб.

Власна термінологія

Як відомо, кобзарі та лірники послуговувалися не лише професійною термінологією, а навіть власною таємною «лебійською» мовою, тому для їх діяльности цей критерій професіоналізму надзвичайно прикметний. Що ж стосується музикантів-ансамблістів, то тут радше можемо говорити про використання професійної термінології у вигляді конкретних назв для окремих мелодій, виконавських колін, штрихів, початків чи завершень музичних творів тощо. Та чи не найбільше термінів існує для назв музичних інструментів та їх частин (про що частково йшлося вище). Особливо це стосується скрипки і барабана (решета) на Поліссі, скрипки, цимбалів,

[86] Інформація зі с. Сенечів Долинського р-ну Івано-Франківської обл. (Архів ПНДЛМЕ, ЕК-135).

частково басу і флоярки у Карпатах, позаяк вони входили до складу найдавніших весільних ансамблів, як стверджують опитані виконавці.

Поміж музикантами навіть окремих етнографічних регіонів не було єдиної термінології. Вона могла діяти як у межах певного населеного пункту, так і лише серед учасників одного ансамблю. Приміром, вигадували свої назви для того, щоби диференціювати різні мелодії однакових танців (див. [299]). Хоча поширювались і спільні назви на досить широких теренах, як наприклад, назва ансамблю – «музи́ки», що прижилася у більшій частині України.

Одні й ті самі терміни можуть змінюватися не лише територіально, а й у часі, що цілком природньо зі зростанням контактних можливостей етнічних середовищ[87]. Багато назв музиканти запозичують і з академічної музики, особливо ті з них, що мають змогу навчатися в музичних закладах, хоча добре знають і місцеві терміни. Загалом народна термінологія, поширена серед учасників інструментальних ансамблів Карпат та Західного Полісся, достатньо описана в літературі [149, с. 359–378; 127, с. 81–88; 251; 298; 268; 167; 227 та ін.), тому немає особливої потреби на ній детально зупинятися. Загальну ж класифікацію інструментознавчої термінології докладно розробив І. Маційовський, поділивши усі існуючі терміни на:

1) органографічні (морфологія інструментів, розміри, ергологія, матеріал, зовнішній вигляд, форма, технічні характеристики і т. п.);
2) виконавські (артикуляція, аплікатура, система фразування і т. д.);
3) функціональні та жанрово-структурні (побутування музичних інструментів та інструментальної музики, особливості тематизму, ін.);
4) такі, що характеризують цілісну стилеву специфіку інструментальної музики (мелодики, ритміки, багатоголосся, гармонії, фактури і т. д.);

[87] Наприклад, мелодію «Видринецької польки», зафіксовану в 1970 рр. у с. Велимче на Поліссі О. Ошуркевичем, авторка і В. Ярмола у 1990-х записували вже як «Польку-адамовку» або «Адамовську польку». Хоча тут не виключена й неточність фіксації О. Ошуркевича.

5) рецептивно-аксіональні, що відображають естетичні та ціннісні уявлення носіїв та реципієнтів традиції;
6) терміни, що відображають різноманіття органологічної і стильової специфіки музичного інструментарію та інструментальної музики, різний рівень їх пізнання, багатовекторний характер самого поняття;
7) терміни, що відповідають певним системам мислення, відображенню історичної та культурно-стильової інформації;
8) терміни, пов'язані зі сферою мови, якою твориться термінологія [134].

Отож, професійна термінологія народних музикантів була важливою частиною їхньої діяльности та змінювалася під впливом багатьох чинників – індивідуальних, загальних, просторових, часових.

Висока конкуренція між музикантами

Між народними виконавцями існує доволі жорстка, але здорова конкуренція. Кращих із них завжди більше шанують, частіше запрошують грати, а отже їх гра вище оплачується. Жорстка конкуренція серед інструменталістів сприяє тому, що кожний музикант всіляко себе вихваляє і робить усе можливе для своєї популяризації:

> І кажний музикант свою скрипку хвалив, музиканти є музиканти [с. Тур Ратнівського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-176/26].

Хто краще за всіх грає у своїй місцевості, визначають самі музиканти, однозначно стверджуючи, що вони або їх капела наймайстерніші, і навіть свідомо «оточують себе ореолом тайни і містики» [127, с.66–67]. Тому об'єктивнішу інформацію про музикантів можна здобути від інших мешканців населеного пункту. Рідко коли виконавці хвалять своїх суперників (хіба що вже померлих, або з ким вони грали), і навпаки, критикують або ж

висміюють тих, хто грає гірше[88]. Один оригінальний випадок подібної «критики» переповів музикант зі с. Гуща Любомльського р-ну Волинської обл.:

> То мій товариш раз, я на баритоні, а він коло мане стояв на тенорі. І раз грали польку, я якусь видумав, спеціально, або як врізали польку 12 чоловік, а я йому гаму граю, а він за мною – то було сміху, він впав з тею трубою [с. Гуща Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-181/4].

Серед музикантів інструментальних ансамблів поширені й закріплені традицією творчі змагання. Так, на весіллі між собою змагаються окремі капели молодого й молодої. Чия капела переможе, – той, як вірили, і головуватиме у сім'ї [127, с. 73]. Такими змаганнями музиканти здобували собі авторитет в очах суспільства, адже кращих із них частіше запрошували на весілля, що гарантувало їм покращення соціального та економічного становища[89].

Музиканти виробляли і свою тактику, як перемогти суперників. Так, С. Прилипчан із Путили на Буковинській Гуцульщині оповідав, що спочатку вони грали «помаліше», потім давали заграти суперникам і чекали, коли ті вже втомляться, а тоді грали у повну силу і перемагали [127, с. 80].

Суперництво меншою мірою характерне між музикантами всередині одного ансамблю, хоч і тут кожен намагався себе якнайкраще зарекомендувати. Також мали значення й індивідуальні риси характеру виконавців з більшим чи меншим критичним ставленням до своїх конкурентів.

Об'єднання в інструментальні капели чи професійні організації

---

[88] Звісно ж, трапляються й винятки, як у випадку з Кузьмою Воробцем із с. Лолин Долинського р-ну Івано-Франківської обл., популярність якого у цьому селі була настільки великою, що всі виконавці одностайно визнавали його першість і безсумнівну перевагу над іншими. Подібний факт було зафіксовано авторкою під час експедицій у сс. Сенечів, Вишків, Мислівка; те саме підтвердили інші експедиційні групи, що перебували у навколишніх селах.

[89] В. Мацієвська описує, що виконавські змагання інструментальних ансамблів і окремих музикантів відбувалися у давнину і біля корчми [127, с. 79], чого авторці цієї роботи особисто фіксувати не доводилося.

Для українського народого музиканта вже сама участь у весільній капелі означала його визнання як професіонала. Тому цей критерій особливо важливий для ансамблістів.

На об'єднання (як правило, доволі мобільне) музикантів для гуртової гри впливало безліч чинників. Найпоширеніші форми ансамблів – родинні колективи або групи, що формувалися на основі бажань і можливостей виконавців. За висловом І. Мачака, «Вихідним моментом об'єднання інструментів в ансамбль можуть бути не лише завдання музичної виразності, але й реальна побутова ситуація, наявність інструментів і можливості їх придбання, функціональні завдання, суб'єктивний інтерес і т. п.» [153, с. 65].

Керівником і головним організатором інструментального ансамблю є скрипаль (перший скрипаль, згодом на Поліссі гармоніст, баяніст тощо). Він створював колектив і керував ним, розпоряджався фінансовою або речовою винагородою. Саме він добирав собі учасників капели, узгоджував час гри та оплату. Наприклад, про музичне обслуговування весілля зі скрипалем домовлявся молодий або його батько. Якщо весілля відбувалося у молодої і молодого окремо, тоді домовлялися батьки обох сторін. Подібно було і з іншими нагодами для гри. Важливими для ансамблістів були не тільки «музичне взаєморозуміння» і підтримка, але й контакти з танцюристами чи співаками, чи пасивними слухачами (про що йтиметься в наступному підрозділі).

Характерним явищем для традиційних музикантів-професіоналів загалом є створення цехових професійних організацій. На українському матеріалі періоду початку XX ст. така форма об'єднання музикантів більше стосувалася діяльности мандрівних кобзарів і лірників. Хоча, як відомо, в добу середньовіччя існували також цехи скрипалів та інших музикантів, котрі обслуговували весільні церемонії. Однак з часом ця ознака професіоналізму для музикантів-ансамблістів втратила свою актуальність.

Отже, визначивши дію критеріїв професіоналізму, а також враховуючи висловлювання самих виконавців, доходимо висновку, що в концептуальній

тріаді «інструмент–виконавець–музика» основними звуковими знаряддями троїстої музики в Карпатах є скрипка, цимбали, частково флоярка, бас, барабан, на Західному Поліссі – скрипка і барабан; головною ознакою діяльности народного інструменталіста є його професіоналізм, який конкретизується знанням і виконанням традиційного репертуару своєї та сусідньої місцевостей, що набуваються самоосвітою, наявністю таланту, досягненням статусу народного музиканта-професіонала.

Для кожної групи народних виконавців існували свої еталони професіоналізму. Для троїстих музик це – природне обдарування, елементи навчального процесу, досконале володіння одним чи кількома інструментами, можливе вміння їх виготовляти чи лагодити, публічність і оплата гри, обов'язкова участь в обрядових діях і забавах свого середовища, знання репертуару своєї та сусідніх місцевостей, постійна виконавська практика і вдосконалення, власна термінологія, висока конкуренція між музикантами, об'єднання в інструментальні (весільні) капели чи професійні організації. Саме народні музиканти-професіонали є творцями, носіями, майстрами, новаторами і «промоторами» інструментальної ансамблевої культури, обдарованими і яскравими особистостями, які визначають майбутнє своєї культури.

2.3 Народні музиканти-професіонали у контексті етнічного середовища: взаємозв'язки музикантів та слухачів

Проблема взаємодії музикантів та слухачів в усній традиційній музиці значно важливіша, ніж у музиці писемної традиції. Адже в народній культурі слухач набагато активніший – він або співучасник синкретичних обрядодій, або принаймні ставиться до них із вірою у магічну силу цих дій, а не просто слухає і споглядає.

Більше того, взаємодія виконавців і слухачів має вирішальне значення для передачі й *існування* самої традиції, позаяк усна традиція, на відміну від писемної, побутує в акті співдії виконавства й сприйняття та у народній пам'яті, що фіксує цю взаємодію. Це характерна особливість народної музики, що заново відтворюється при кожному новому виконанні, коли відбувається трансмісія музичної інформації від виконавця до слухача.

Передусім з'ясуємо, що ми розуміємо під поняттями «музиканти» і «слухачі» у контексті певного етнічного середовища.

Перше поняття – *музиканти* – простіше за друге, адже пов'язане із виконавством на музичних інструментах. Можемо лише наголосити на характерному гендерному аспекті, конкретизованому тим фактом, що переважно музикантами-професіоналами у традиційному середовищі були і є чоловіки, жінки ж трапляються радше як винятки, і це не лише українська, а й світова тенденція. Значно скомплікованіше питання: кого вважати *слухачами*? Можна сказати, що слухач стосовно музиканта – це особа, яка його слухає. Але природа наділила кожну людину здатністю слухати[90], причому в народній музичній культурі слухання може бути (і здебільшого є) не лише пасивним, а й активним. Адже співаки, що підспівують музикантам, чи танцюристи, які танцюють під їхню музику, також слухають музикантів. Чи можемо ми їх уважати слухачами? Більше того, коли музикант грає одноосібно або в ансамблі, він слухає сам себе і своїх колег, отже також є слухачем. Та й узагалі відокремлення слухачів як таких у сучасному розумінні відбулося порівняно недавно, з появою сценічного мистецтва, і типове більше для академічної музики[91].

У народній музиці виконавство і слухання тісно переплетені між собою. Можна виділити сім рівнів взаємозв'язків між музикантами ансамблів та слухачами.

---

[90] Зрозуміло, що краще сприймають і осмислюють музику особи з природними музичними здібностями.
[91] Див., наприклад, [68, с. 4].

І. Музикант – пасивний слухач чужого культурного середовища

Це найвіддаленіший рівень, коли гру музиканта традиційної культури *слухає особа з іншого культурного середовища*[92]. Як, наприклад, слухач із міста, що потрапив в оточення народних музикантів, чи сільський музикант виступає у міському концерті, фестивалі, або ж слухач одного культурного середовища слухає музиканта з іншого тощо. Як у цьому випадку поводять себе виконавець і слухач?

Завдання музиканта у такій ситуації – зробити так, щоби музика для слухача була зрозумілою і цікавою, а це впливає на вибір репертуару із популярних пісень і танців.

Музиканти намагаються максимально вразити стороннього слухача, довести, що грають не гірше, ніж виконавці інших регіонів чи репрезентанти писемної музики. Часом це призводить до того, що автентичні виконавці користуються незнанням їхньої традиції слухачами і можуть їх певною мірою дезінформувати задля того, щоби посилити свій авторитет. Наприклад, на одному з фестивалів під час запису ансамблю із Західного Полісся, в якому грав флейтист (що не є типовим для цього регіону), на запитання авторки, чи брали флейту на весілля, виконавець відповів: «Ні, що Ви, на весілля ніколи, це лише для самодіяльності». На думку музикантів, уведення додаткового інструмента до складу ансамблю не лише збільшувало останній, але й мало на меті наблизити до ансамблів з інших регіонів України (мовляв, «у нас можуть грати не гірше»).

Як поводиться на цьому рівні слухач? Сприйняття музики пасивними слухачами інших культур залежить від рівня їх підготованості, тезауруса знань. Очевидно, що чим більше слухачі знають традицію, тим краще розуміють музику цієї традиції і тим ліпший мають контакт із виконавцями. Розуміння музики на цьому рівні пов’язане, головно, з географічною відстанню до культурного середовища, бо його традиції значно ближчі для

[92] Тут і всюди під «культурним середовищем» (чи «культурною традицією») розуміється територія з відносно єдиним, історично сформованим (музичним) стилем (наприклад, етнографічний регіон, субрегіон, і т. д.).

мешканців сусідніх регіонів, ніж віддалених. Також, як правило, носії однієї усної традиції більше розуміють носіїв іншої, навіть у різних країнах, ніж представники писемної культури тієї самої традиції (наприклад, музикант польського весільного ансамблю може краще сприйняти музиканта українського весільного ансамблю, ніж мало ознайомлений з автентичною музикою корінний український міщанин).

Тож, залежно від згаданих чинників, на цьому рівні теж можна проводити різного роду градації, ще дрібніші поділи, що, однак, виходить за межі дослідження.

II. Музикант – пасивний слухач з одного середовища

Дещо інакша ситуація у взаєминах між музикантами й слухачами, коли пасивний *слухач належить до однієї традиції*. Для таких слухачів існує вся діяльність виконавців, саме вони – найстрогіші критики їхньої гри, вони замовники, що оплачують гру музикантів і, врешті, дають дозвіл на неї. У традиційній інструментальній музиці існує й окремий жанр для пасивних слухачів – *музика для слухання*, де музикант використовує й демонструє слухачам більший арсенал своїх виконавських засобів, творчих та імпровізаторських можливостей, ніж в інших композиціях. Такі твори для слухання можуть виконуватися як в обрядових ситуаціях (на хрестинах, весіллі та ін.), так і побутових (для слухання на танцях, забавах).

На цьому рівні взаємодії слухачі максимально контролюють виконавців з метою охорони власної традиції, а музиканти, відповідно, реагують на потреби середовища і зобов’язані знати та виконувати усі необхідні в той чи інший момент твори. Як виконавці, так і слухачі під впливом різних факторів змінювали власну традицію. Музиканти, наприклад, через природну зацікавленість музикою купували й вивчали нові інструменти, таким способом запроваджуючи їх у власну традицію, а слухачі замовляли виконання новомодних творів. Це підтверджують розповіді ансамблістів із досліджуваних теренів про те, що вони спеціально вивчали

деякі популярні твори, щоби бути «модними», авторитетнішими та краще оплачуваними за інших:

> Часом намітимо, яких пісень нам заказували в другому селі заграти, а ми їх не вміємо. Ми їх розучимо, пластінку почуємо, вивчимо на слух, переводимо на інструменти, і граємо і співаємо. Вже в другім селі ми популярні, бо вже ми ту пісню граємо. Бо тіко недавно її почули, і ми вже граємо [с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, НІ-12].

Між виконавцем і слухачами однієї традиції існує не лише взаєморозуміння, а й певна психологічна опозиція, коли музикант має в середовищі особливий статус, будучи не таким, як інші. Цей статус був двоякий: від критики й до наділення музикантів надприродними властивостями. Часом народних музикантів вважали пияками (що зрідка дійсно траплялося) чи ледарями й поганими господарями. Останнє мало своє пояснення, адже скрипалі, а подекуди й інші інструменталісти, особливо цимбалісти, добре усвідомлювали важливість берегти свої руки від важкої фізичної праці, котра могла нашкодити доброму виконанню. В. Могур казав: «Як я буду дуже робити сіно, то вже не буду годен грати, бо пальці не будуть си гнути» [127, с. 65]. Та частіше найталановитіші народні музиканти-професіонали мали винятковий статус у середовищі. З цього приводу побутує чимало легенд про те, що музиканти одночасно є чаклунами, або пов’язані з вищими силами (про що вже йшлося вище).

Отже, винятково здібні музиканти, пізнаючи частину якоїсь культури, витрачають на це чимало часу. У такому разі вони входять у систему пізнання світу і відображають цей світ, адже залежать від середовища, в якому живуть і творять з ним єдину пізнавальну систему.

ІІІ. Музикант – активний слухач-танцюрист

Значно тіснішою є взаємодія між *музикантами* та *активними слухачами*, які, по суті, виявляються співтворцями дійств чи музики. Зокрема, це стосується *танцюристів і співаків*.

Музику до танців грали «весільні» ансамблі, причому не лише в обрядах, а й під час спеціальних танцювальних забав, і мали безпосередній контакт зі слухачами-танцюристами.

Як вони співвідносяться між собою? Важливою об'єднуючою силою між *музикантами і танцюючими* є те, що вони пов'язані кінетичною енергією тіла, що рухається, про що писав І. Маційовський (див. [143, с. 77]). Іноді вони переймають функції один одного: так, музиканти під час гри часами пританцьовують (особливою віртуозністю вирізняються окремі західнополіські барабанщики). Натомість танцюристи можуть продукувати звуки у вигляді плескання у долоні, ударів ногами, тобто самі стають «інструменталістами».

Існує три групи можливих взаємин між музикою й танцем, як зауважує А. Санґер: 1) коли музика підпорядкована танцеві; 2) коли танець підпорядкований музиці; 3) коли обидва компоненти рівнозначні [329, с. 60]. В українській традиційній інструментальній музиці виконавець був своєрідним диригентом для танцюристів, як правило, керуючи танцювальним процесом, вибудовуючи ціле, вибираючи епізоди [143, с. 77]. Музикант був зобов'язаний тонко відчувати настрій танцівників і швидко реагувати на зміну ситуації. Адже у традиційній культурі особливо цінується момент виконавської імпровізаційності, несподіванки – як із боку музикантів, так і танцюристів.

Через те, що у виконанні танцювальної музики найважливіше твердо тримати ритм, аби зручно було танцювати (в ансамблевому звучанні ноги танцюристів гармонійно виконують функції ударних інструментів), танцюрист повинен орієнтуватися у музичній побудові, щоби знати, в який момент змінювати танцювальні фігури.

Цікаве спостереження взаємозв'язку між танцем і музикою на прикладі польського матеріалу наводить П. Дагліґ: повільні танці часто виконуються у низькому регістрі та при малій гучності, натомість швидкі мелодії зазвичай поєднуються з високим («тонким») регістром та високим рівнем динаміки

[309]. В українських танцях такого чіткого розмежування немає, хоча подекуди цей принцип теж має місце.

Часами танцівники та музиканти влаштовували своєрідні змагання між собою:

> Буває так, шо договарюємось, шо давай пограєм, шоб всі попадали, зараз годину граємо, і таке було, і надоїсть грати, а вони гуляють, ну, кажем, хто кого. Чи вони перетанцюють, чи ми перегpаєм. Любу на ходу лапаємо, і всьо [с. Столинські Смоляри Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕЕК-182/2].

Серед танцюристів у традиційній музиці були також свої лідери, але загалом музиканти займали вищий статус у середовищі, про що свідчить хоча б те, що кращим танцюристам, на відміну від музикантів, ніколи не платили.

IV. Музикант – активний слухач-співак

Ще тісніший зв'язок існує між *музикантами* та *слухачами-співаками*. Спів є вагомою частиною самої музики, а не просто виконуваних рухів чи дій під музику, адже і музиканти, і співаки оперують звуком, що реалізується на єдиному психофізіологічному ґрунті – через трансформацію жестів-рухів людини у музичні звуки [10; 147, с. 13]. Тому музична взаємопідтримка між музикантами та співаками була дуже важливою:

> Як грає, так і приспівує. Як не заспіваєш в лад, то і не піде – музиканта зоб'єш [с. Воєгоща Камінь-Каширського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-167/1,2].
>
> Ше на весіллі грали тако, співали: «Спасібо гармоністу ни за то, шо граєтє, а за то шо граєтє, нас понімаєте» [с. Столинські Смоляри Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-182/2].

Спільною у співі та грі є комунікативна функція у вигляді передавання певної інформації. Але якщо у співі інформація передається через слово й іноді загальний настрій музики, то у грі це суто музична мова, і її розуміють лише ті, хто володіють тією мовою.

Існують взаємовпливи і на рівні самої музики, коли музиканти використовують для своїх творів мелодії пісень, змінюючи їх згідно з жанровими перетвореннями. Зокрема, доволі активним було пристосування

відомих пісенних мелодій до напливових танців – польки, вальсу, фокстроту, танго тощо. У таких випадках структура новотворів інструментальної музики залежить від строфічної будови пісні, сформованої за принципом варіаційної повторності того самого куплету чи куплету і приспіву.

Інструментальна музика також може впливати на спів, тоді маємо явище на межі вокальної та інструментальної музики, коли тембр голосу більше нагадує звучання інструмента, ніж спів.

Є чимало взаємовпливів і на інтонаційному рівні, що проявляються у вокалізованій кантилені в інструментальній музиці, або в характерних інструментальних інтонаціях у музиці вокальній (про це детальніше в І. Маційовського, [147, с. 28–30]).

На виконавському рівні іноді самі музиканти одночасно і співають, і грають. Серед учасників весільних капел співають, як правило, виконавці на другорядних інструментах – барабанщики, гармоністи, тобто ті, кому фізично легше це робити. Хоча іноді й скрипалі можуть на певний час перервати свою гру, щоб заспівати кілька приспівок.

Музиканти та активні слухачі одного середовища ставали співтворцями музики, обопільно оцінюючи не лише якість виконання, а й можливості спільного музикування. Хоча імовірно, що в окремі моменти активні слухачі перетворюються на пасивних – перестають підспівувати чи танцювати і лише слухають інструменталістів.

V. Музикант – активний слухач, музикант іншого ансамблю

Це рівень взаємодії між двома різними ансамблями, що належать до єдиної культурної традиції (одного населеного пункту чи близьких стилістично теренів).

Між музикантами в українській традиційній музиці була доволі жорстка конкуренція, про що уже йшлося вище. Музиканти усіма можливими засобами домагаються власного визнання.

Найчастіше музиканти бачать розбіжності у виконавстві, саме на ньому зосереджені критичні висловлювання на адресу супротивної сторони [140], бо якість гри професіоналів не викликає сумнівів, оскільки вона детермінована потребами середовища. Тож, сприйняття одного музиканта іншим музикантом, тобто його конкурентом, завжди буде максимально строгим і критичним.

VI. Музикант – активний слухач, музикант одного ансамблю

На цьому рівні *слухач* належить до того самого ансамблю, до *однієї команди*. Як уже згадувалося, на об'єднання (як правило, мобільне) музикантів для спільної гри в ансамблі впливає чимало факторів. Найпоширенішими формами інструментальних капел є родинні колективи чи групи, сформовані за бажаннями та можливостями виконавців.

Серед інструменталістів ансамблю існує чітка ієрархія, де керівником і головним організатором уважають виконавця на сольному інструменті. Саме він створює колектив і керує ним[93], іноді володіє різними інструментами ансамблю. Та головне, він повинен не лише вести сольну партію, але і весь ансамбль, орієнтуватися в усіх партіях. Послідовність традиційних мелодій або порядок гри самих композицій також залежать переважно від першого скрипаля (чи іншого керівника ансамблю), який подає знаки вступу і завершення при виконанні, будучи своєрідним диригентом, змінює порядок творів. Хоча іноді це можуть бути й інші виконавці-лідери, або ж ті, котрі грали на інструментах з темперованим строєм:

> О.: Хто перший міняв ті танці? І.: На баяні. О.: А чому, скрипці легше було підстроїтись? І.: Да [с. Столинські Смоляри Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-182/2].

Головне завдання решти інструменталістів – вправно акомпанувати солістові і швидко реагувати на його команди. У кожному ансамблі існували власні знаки (вербальні чи невербальні) для того, щоб показати початок,

[93] Див., наприклад, [309, с. 72].

закінчення чи зміну твору або його частини, модифікацію темпу чи динаміки. Усе це сприяло кращій зіграності та гармонії стосунків у колективі.

Надзвичайно важливими для ансамблістів були “музичне взаєморозуміння” і підтримка одне одного:

> А той, шо грав зі мною на баяні, то, знаєш, один другому нагадає, та й печемо [с. Столинські Смоляри Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-182/2].

Тут особливої вагомості набуває вміння слухати і чути, т. зв. контонація (термін І. Мацієвського для позначення споглядання, «співчутності» об’єктивно існуючої численності звуків [147, с. 13]). На цьому рівні конкуренція між виконавцем та слухачами є мінімальною, позаяк головне завдання усіх інших музикантів ансамблю – розуміння соліста та цілковите підпорядкування йому. Хоча і в цьому випадку кожен намагався показати себе якнайкраще перед іншими слухачами, особливо власного середовища, тому в народних капелах була присутня певна змагальність між учасниками. При цьому якщо виконавці на мелодичних інструментах змагаються із солістом у віртуозній грі, підтримуючи мелодію, то на ритмічних – радше у виконавському артистизмі. Першочергово тут ідеться про барабанщиків, котрі найчастіше схильні до своєрідної «клоунської» поведінки перед авдиторією[94]. Для виконавців на «другорядних» інструментах таке змагання може бути пов’язане з прагненням максимально позитивно себе зарекомендувати й у перспективі стати лідерами-солістами. Хоча ті ж солісти, наприклад, скрипалі, нерідко уживають такі різноманітні ігрові трюки, як гра на інструменті у незвичних позиціях (за спиною, за головою тощо), аби максимально вразити слухачів[95]. Усе це сприяло

[94] Вражений свого часу віртуозною грою та різноманіттям використовуваних прийомів гри бубніста Павла Дубровенка, А. Гуменюк зауважив: «…не існує другорядних інструментів, а бувають другорядні виконавці» [67, с. 23].

[95] Це часто практикували, наприклад, бойківський скрипаль Кузьма Воробець і гуцульський – Роман Кумлик.

підвищенню статусу музикантів в ієрархічному покажчику учасників ансамблю.

VII. Музикант – активний слухач в одній особі

Це найвищий, можна сказати *діалектичний* рівень поєднання *музиканта й слухача в одній особі*. Важливим для музиканта традиційної культури є вміння чути самого себе, що за наявністю природних здібностей не стає проблемою для виконавців. Коли ж музикант не має доброї координації між власною грою та слухом, але прекрасно чує недоліки гри інших, не помічаючи їх у себе (особливо якщо твір розучується за допомогою «моторної, зорової» пам'яті), він може грати фальшиво.

Слухання та контролювання самого себе простіше реалізується в сольній музиці, аніж в ансамблевій. Тут музикант може дозволити собі більше свободи у темпі, ритміці, виборі тем, модулюванні в інші тональності і т. п., а певні дрібні помилки у техніці чи й самому музичному тексті можуть бути малопомітними для слухачів.

В ансамблі натомість повинна бути колективна зіграність, і окрім слухання себе, музикант одночасно слухає й інших виконавців і виділяється з-поміж них лише у потрібний момент. Музикант в ансамблі не може допустити таку свободу виконання, як у сольній грі. Хоча й тут якісь незначні неточності (уже іншого роду, ніж у сольній грі, – головно мелодичні, а не ритмічні) можна приховати у загальному насиченому звучанні ансамблевої фактури.

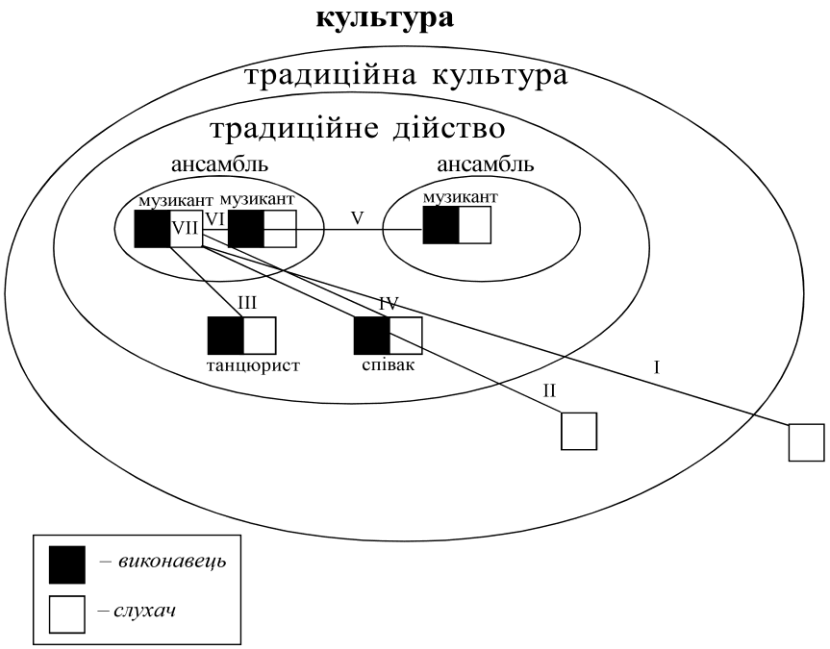
Як уже йшлося, у традиційній інструментальній музиці існують спеціальні твори для слухання. Водночас є й композиції, які музиканти можуть грати тільки в ансамблі (переважно танцювальні), і такого типу твори важко виконувати сольно, без підтримки інших інструментів (особливо ритмічних), тому що музиканти сприймають цю музику винятково як ансамблеву.

У процесі гри та її слухання самим виконавцем увага найбільше сконцентрована на формотворенні, оскільки інструментальне виконання

безсловесне, і його сприйняття залежить від цілісності музичної форми. Народний музикант цілеспрямовано конструює цю форму, контролює динаміку твору, інтонаційно-ритмічний розвиток та загальну архітектоніку [141, с. 80] залежно від потреб і настроїв як власних, так і слухацьких. Тож, чим краще музикант почує й відчує сам себе, тим краще його почують і зрозуміють оточуючі.

Отже, музична традиція існує й підтримується у безпосередньому контакті-сприйнятті (пасивному чи активному) виконавця зі слухачем. Розглянуті рівні їхньої взаємодії можемо відтворити у такій схемі (див. *Схему 2*)[96]:

Схема 2



Прикметно, що одна й та сама особа може бути одночасно як пасивним слухачем, оцінюючи гру музиканта іншого чи власного середовища, так і активним, беручи безпосередню участь у музичному процесі, слухаючи виконавців і себе. Так само й виконавець може бути водночас і слухачем,

[96] Римськими цифрами на ній позначено порядок проаналізованих рівнів.

причому різного рівня. Тож, практично, можливі як повне взаємопроникнення й взаємозаміна понять «виконавець» і «слухач», так і їх антагоністичне віддалення.

Висновки до Розділу 2

Народноінструментальна ансамблева культура породжена симбіозом особистостей самих музикантів та специфікою оточуючого їх середовища. У ХХ – в перші десятиліття ХХІ ст. регіони українських Карпат та Західного Полісся характеризуються порівняно мало збереженою традиційною культурою через її особливу відкритість до сторонніх впливів, пов’язаних із відомими історичними та культурними подіями. Це об’єктивно сформувало і відповідні типи народних музикантів-професіоналів, які у своїй виконавській практиці органічно поєднували локальний традиціоналізм із новаційними віяннями епохи.

Діяльність народних музикантів-професіоналів розпочиналася етапом інкультурації, входження у систему традиційної культури через навчання. Відзначено два основні етапи інкультурації: соціалізація, як підготовчий період до майбутнього навчання, та власне навчання із подальшим постійним удосконаленням.

Соціалізація може відбуватися у формі пасивного сприйняття музики та активних спроб самостійного музикування традиційних виконавців. Головними ж способами навчання є самоосвіта та контактне навчання різних рівнів.

Самоосвіта, що є домінуючою у навчанні народних музикантів, присутня і в контактному навчанні. В останньому застосовували доволі цікаві методи розучування нових творів (прив’язування пальців учителя до пальців учня, повторення мелодії після наспівування вчителем, ін.). Народні педагоги використовували і свій спеціальний навчальний репертуар – прості

та популярні в тій чи іншій місцевості композиції, з яких розпочинали навчання.

Контактна освіта у традиційному середовищі, як правило, винагороджувалася, і часами оплата бувала досить високою. Хоча це залежало від регіону та платоспроможності населення. Скажімо, на Поліссі могли навчати і за символічну подяку. На сучасному етапі традиційна освіта перебуває у стадії занепаду (в Карпатах) та подекуди й цілком припинила своє існування (на Поліссі).

Народний музичний професіоналізм у різних світових культурах має свою специфіку та типові риси. У другому підрозділі визначено основні ознаки професіоналізму українських троїстих музик: природне обдарування, елементи навчального процесу, досконале володіння одним чи кількома інструментами, можливе вміння їх виготовляти чи лагодити, публічність і оплата гри, обов'язкова участь в обрядових діях і забавах свого середовища (особливо весільних), знання репертуару своєї та сусідніх місцевостей, постійна виконавська практика і вдосконалення, власна термінологія, висока конкуренція між музикантами, об'єднання в інструментальні (весільні) капели чи професійні організації. Народні музиканти-професіонали є не лише охоронцями народної традиції, а й найбільшими її новаторами (в силу особливих творчих здібностей).

Українська ансамблева НІМ передається усним шляхом через контактну комунікацію між музикантами та слухачами. Запропоновано досить широке трактування поняття «слухач» – як не лише особи, що пасивно слухає гру музикантів, а й при одночасному слуханні бере активну участь у її співтворенні. Визначено сім рівнів взаємодії між ансамблевими музикантами та слухачами: пасивне слухання особи із чужого середовища та із одного з музикантом середовища; активне слухання музиканта – слухачем-танцюристом, слухачем-співаком, слухачем-музикантом із іншого ансамблю, слухачем із одного ансамблю, слухачем і виконавцем в одній особі. Усі ці рівні почергово проаналізовано та відображено у схемі на с. 112.

Основні положення розділу розкрито у публікаціях: *Деякі паралелі в традиційній інструментальній музиці Західного Полісся (Україна) і Литви* [229], *Народно-инструментальная традиция Западного Полесья в представлениях ее носителей* [223], *Традиційна інструментальна капела К. Воробця на Бойківщині* [241], *Вербальна поведінка музикантів традиційних інструментальних ансамблів Західного Полісся* [227], *Взаємозв'язки між виконавцями та слухачами у традиційній інструментальній музиці (на прикладі троїстих музик Західного Полісся)* [228], *Новаційні процеси у навчанні музикантів–ансамблістів Західного Полісся* [239], *Инкультурация традиционных музыкантов Западного Полесья: современные тенденции* [235].

РОЗДІЛ ІІІ. Жанрово-композиційні особливості традиційної ансамблевої музики

3.1 До проблеми генології в етноінструментознавстві

Термін «жанр», як і назва наукової дисципліни «жанрологія» (чи «генологія»), стрімко увійшли до наукового вжитку у різноманітних галузях досліджень культури. Особливо популярним цей термін став у ХХ ст., хоча запроваджений, як уважають, французами у XVI ст. [199, с. 82]. В українську етномузикологію він (термін) проник досить пізно, й активно почав уживатися ближче до середини ХХ ст.

Питання жанрів теоретично найкраще опрацьоване в літературознавстві, тому не випадково у першій половині ХХ ст. (у 1938 р.) французький літературознавець Поль ван Тіґем запропонував назву окремої дисципліни *жанрологія* чи *генологія (генерика)* – як галузь літературознавства, що вивчає специфіку родо-жанрового поділу художньої літератури [11].

Поняття «жанру» (від гр. *γένους*, лат. *genus*, фр. *genre* – рід, вид, стать, ознака, тип) доволі неоднозначне і заплутане, адже може одночасно позначати рід, вид чи різновид. Літературознавці розуміють жанр двояко, як 1) різновид творів, 2) тип або логічно сконструйовану їхню модель [216]. Сучасні науковці намагаються розглядати поняття жанру також у світлі когнітивістики, а українська дослідниця Т. Бовсунівська пропонує створити новий напрям у науці: *когнітивна жанрологія* [12].

Етномузикологи співвідносять цей термін переважно лише із родо-видовим поділом, хоча, приміром, Ізалій Зємцовський радить до цієї категорії долучити і моделювання [60]. Загалом етномузикологи чимало ідей для жанрології запозичили не лише від літературознавства, а й музикознавства та інших мистецтвознавчих дисциплін. Усі підходи у побудові жанрових теорій Є. Бурліна поділяє на:

1) нормативно-класифікаційний (від Арістотеля до Г. Поспєлова);

2) комунікативний (аналіз значення традиційних жанрових моделей у художній творчості та сприйнятті мистецтва);

3) психолого-педагогічний;

4) соціологічний та культурологічний (виник у другій половині XIX ст.) [17].

В українській етномузикології жанрологія представлена доволі мізерно, зокрема в етноінструментознавстві маємо єдину невелику працю І. Мацієвського про жанрові угрупування української НІМ [146]. Інші ж відомості про її родо-видові співвідношення можемо почерпнути хіба що зі збірників, спостерігаючи за принципом їх укладання, або спроб класифікації репертуару виконавців у працях українських інструментознавців. Так, зокрема, твори НІМ групують за одним чи кількома критеріями, за:

– ***Структурою.*** Микола Грінченко українську НІМ поділяє на: 1) нетанцювальну музику з вільною композиційною структурою, 2) строфічно-танцювальну [39]. Услід за Грінченком, такий самий поділ пропонує і М. Хай, поділяючи твори НІМ (чи вокально-інструментальні) на жанри астрофічні (1) сигнальні, 2) пастуші, 3) «хатні», 4) комунікативні, 5) думи, 6) весільні, похоронні, колядницькі та інші ритуально-обрядові награвання) та строфічні (пісенно-інструментальні танцювальні версії, інструментальний супровід строфічних пісень кобзарсько-лірницького репертуару, колядки, марші й ін. ритуальні награвання у формі пісенно-танцювального періоду) та напливові (не цілком логічна тут група, оскільки долучений ще один критерій поділу – за походженням) [255, с. 98–100].

– ***Структурою та хронологією.*** Р. Гарасимчук народні танці українців Карпат ділить на 1) коломийкові, 2) козачкові, 3) коломийково-козачкові, 4) інших структур [317; 31; 32]. Деякі групи він поділяє на старовинні та новіші.

– ***Структурою, функцією та інструментарієм.*** І. Мацієвський у своїй уже згаданій розвідці «Жанрові угрупування в традиційній українській

інструментальній музиці», спираючись на положення Є. Ґіппіуса, трактує жанр як «реалізацію функції в структурі», але з урахуванням «самого знаряддя артикуляції – музичного інструмента». За цими трьома критеріями він виділяє шість фундаментальних жанрових сфер: 1) звукотворення при спілкуванні людини з природою (кличні звукові комплекси мисливців, а також сигнальні звукотворення пастушого господарства); 2) сфера дитячої звукової творчости (музика, що виконується дітьми і для дітей); 3) музична комунікація між людьми в процесі праці й обряду (сигнали: трудові та обрядові, проголошення фази трудового дня, найважливіших етапів обряду чи ритуалу, магічне та заклинальне музикування); 4) музика до ритуальних дійств (супровід ритуального руху, ритуальних пісень, танків та ігор); 5) мітологізована та вільна інструментальна музика для себе та для слухання (вокально-інструментальна, похідна і танцювальна музика, а також вільні композиції та програмна музика); 6) фундаментальна сфера приурочених жанрів (музика, що звучить під час праці, обряду чи розваг, але не є повною мірою трудовою чи обрядовою, а функційно являє собою приурочену лірику) [146].

– ***Засобами виконання.*** К. Квітка описує музику, виконувану на скрипці, сопілці, цимбалах, і побіжно на деяких інших інструментах [70].

– ***Функцією.*** А. Іваницький, дещо подібно до М. Грінченка, лише без урахування структури, поділяє НІМ на три групи: 1) кобзарсько-лірницька, 2) музика «до танцю», 3) нетанцювальна музика [66, с. 245]. М. Хай виокремлює музику: 1) пастівницьку, 2) календарно-обрядову, 3) з елементами програмності, 4) обрядово-ритуальну, 5) танцювально-приспівкову [259].

– ***Функцією та походженням.*** Чи не найпоширеніший спосіб поділу НІМ – наближений до того, як її поділяють самі виконавці – на музику до співу, танцю та слухання. Як правило, враховується ще й походження – музика питома чи напливова (у працях А. Гуменюка [67], І. Мацієвського – не чітко,

Б. Луканюка [119], Б. Яремка [280 та ін.], М. Хая [255], І. Федун [226 та ін.], В. Ярмоли [219 та ін.], Р. Нярби [173] тощо).

Однак, групування творів в інструментознавстві часто не позбавлені логічних протиріч, адже не завжди послідовно витримано 4 основні правила логічної класифікації (див., приміром, [245, с. 283–284]):

- Єдности основи – коли поділ проводиться за одним принципом. Якщо поглянемо, приміром, на жанрові угрупування І. Маційовського, то у його 6 фундаментальних жанрових сферах маємо 3 різні основи: спосіб комунікації (людина–природа у 1-й жанровій сфері та людина–людина у 3-й), вікова категорія (дитяча творчість у 2-й) та функційне призначення (4 жанрова сфера – музика ритуальної дії, 5 – музика до танцю і слухання, 6 – приурочена творчість).
- Правило сумірности – зміст видів поділу повинен дорівнювати родові, не бути більшим чи меншим (як в А. Іваницького – музика сільська, міська і кобзарсько-лірницька – остання, по суті, також частина двох попередніх; чи Б. Яремка – твори для фоярки поділені на музику до співу, до коляди – що також спів, до слухання, до танцю, весільні обрядові марші – останні, залежно від їх типу, також виконують для слухання чи ходи).
- Правило несумісности – видові частини поділу повинні себе виключати, зміст одного елементу не повинен повторюватися у змісті іншого (коли той самий твір потрапляє в різні групи, як у М. Хая, де строфічними можуть бути і напливові жанри [255]) та
- Правило неперервности – поступовий поділ на дрібніші компоненти.

Причина багатьох суперечностей при поділі народномузичних творів на жанри полягає й у системності самого поняття «жанр», що, варто нагадати, означає рід чи вид. Відмінність між ними відносна, адже клас предметів, який виступає родом щодо іншого класу (як свого виду), сам може бути різновидом іншого класу [245, с. 86]. Подібна ієрархічність – властивість системи, де кожен компонент, своєю чергою, може розглядатися

як субсистема, а досліджувана цілісність може бути елементом ще ширшої системи [34, с. 172–173]. Тому систематизувати систему, дотримуючись єдиного критерію поділу, неможливо, адже систематизація «…завжди однобічна, бо логічні системи неспроможні вичерпно відобразити закономірності об'єктивних систем» [245, с. 628]. Невипадково чимало дослідників, зокрема у літературознавстві, запропонували взагалі відмовитися від класифікацій і навіть самого поняття жанру.

Так, І. Франко уважав, що поетичні форми не були стабільними, та запропонував відійти від оперування сталими ознаками для визначення того чи іншого жанру: «те, що нам донедавна (ба ще й досі) у школах подавано як правила та дефініції епопеї, драми, балади і т. і., – повна нісенітниця, а властиво недокладний опис одного якогось твору або вираз поглядів на творчість в однім якімсь моменті історичнім і вже зовсім не надається до дефініції подібних творів других і з других часів». Також у «Слові про критику» І. Франко писав, що літературне явище годі втиснути в ту чи іншу класифікаційну шухлядку [248, с. 216–217].

Італійський філософ та естетик Бенедетто Кроче так само заперечив необхідність жанрової класифікації, виходячи, як і І. Франко, з тієї засади, що твір мистецтва – явище неповторне. Жанри – це просто ярлики, які не мають реального змісту. Б. Кроче писав, що «будь-яка спроба естетичної класифікації в мистецтві є нісенітницею… Всі книжки, які займаються класифікуванням і систематизацією мистецтва, можна було б спалити без якої б то не було утрати… Кожен справжній мистецький твір порушує ті чи інші усталені жанри, розладнуючи поняття критиків» [94, с. 130].

Німецький вчений Еміль Штайґер (провідний теоретик німецько-швейцарської школи іманентної інтерпретації літературного твору) вважає поділ на роди догматичним, бо в чистій формі не існує ні лірика, ні драма. Можна говорити лише про перевагу ліричного чи драматичного. Він пропонує змінити термін «рід» на «тон, настрій» [13, с. 113].

Український учений С. Крижанівський пропонує відмовитися від застосування поняття «жанр» і користатися у класифікаціях категоріями «рід, вид, різновид», а «жанр» лишити для повсякденного вжитку [217].

Проте постійно виникає потреба упорядкувати аналізований матеріал, у цьому випадку репертуар НІМ, тому, попри усю недосконаліть жанрових класифікацій, доводиться обирати найоптимальніші способи угрупування матеріалу.

Один із таких – поділ мистецтва, відомий ще з часів античної Греції, на епос, лірику і драму. Одні дослідники приписують його Арістотелю, інші ж категорично заперечують його першість, уважаючи, що Арістотель на той час узагальнив досвід своїх попередників. Писав він, по суті, про способи відображення художньої дійсності: «Є ще третя відмінність у цій галузі: яким способом здійснюється кожне з цих наслідувань. Бо можна наслідувати одному й тому ж одними й тими ж засобами, але так, що [автор] чи то веде розповідь [зі сторони], то стає в ній кимось іншим, як Гомер; або [весь час лишається] самим собою і не змінюється; або [виводить] усіх наслідуваних [як осіб] діючих і діяльних» [4, с. 648]. Французький літературознавець Жерар Женетт у праці «Уведення в архітекст» [58], аналізуючи «Поетику» Арістотеля, пропонує таку класифікацію його жанрів (див. *Таблицю 3*):

Засоби – ритм, слово, гармонія.

Таблиця 3

Спосіб наслідування / Предмет наслідування	Просте наслідування	Розповідь
Високий	Трагедія	Епос
Низький	Комедія	Пародія

Подібну схему маємо і в Платона:

- Проста розповідь, висловлювання (дифірамбна поезія=лірика);

- Розповідь із допомогою наслідування (трагедія і комедія=драма);
- Змішаний спосіб, поєднання свого і чужого (епічна поезія) [243].

Поділ на лірику – епос – драму згодом розвинувся у добу Відродження й бароко і чітко сформувався лише у романтиків. Аналогічно до цієї тріади, в українському етноінструментознавстві сформувався поділ на музику до співу (лірика), танцю і ходи (драма) та слухання (епос). Саме таку класифікацію на сьогодні можемо вважати оптимальною для впорядкування репертуару НІМ. Важливо, що Б. Луканюк слушно запропонував відносити марші до категорії драми, а не епосу [116, с. 76], адже раніше їх позиціонували переважно як музику до слухання. На цей факт його наштовхнуло спостереження, що «…деякі церемоніальні марші, зокрема військові, практично нічим не відрізняються від такого хоч би танцю, як польський "ходзони", пізніше полонез, де танцівники йдуть парами статечним кроком» [116, с. 76].

Отож, можемо поділити (див. таблицю нижче) твори української НІМ за способом вираження та її функціональним призначенням так:

1. Лірика, ліро-епіка, ліро-драма / музика до співу,
2. Драма / музика до танцю та ходи (маршів),
3. Епіка / музика до слухання,

однак також і з урахуванням обставин виконання – *обрядових* чи *побутових* (у значенні буденних), а в танцювальній музиці ще й середовищного походження (*питомі* та *напливові* твори[97]). Поділ, що досі використовувався, на обрядову та необрядову музику, термінологічно не цілком коректний (через заперечну форму), тому, власне, пропонуємо «необрядову» замінити на «побутову»[98]. Подібний термін використаний А. Сохором, який жанри для масового виконання поділяє на масово-побутові та культово-обрядові [202].

---

[97] «Питомий правдоподібно постав саме в даному осередку, притаманний йому чи бодай органічно ним засвоєний, а напливовий – це творчість, що зайшла зі сторони, запозичена з іншого середовища (можливо, також тією чи іншою мірою асимільована) або ж створена під виразним чужорідним впливом» [116, Лекція 4].

[98] Б. Луканюк пропонує ще одну термінологічну пару для поділу музичного фольклору – на приурочений та вольний [114, с. 82].

Також вагомим чинником групування творів є їх первісна, а не похідна функція. Наприклад, на весіллях чи під час інших святкувань музиканти нерідко використовують пісенні або танцювальні мелодії в якості гри для слухання, однак початково вони призначалися для співу чи танцю, тому й потрапляють у відповідні групи, навіть якщо першорядна роль у середовиші з тих чи інших причин є втраченою.

Отже, не претендуючи на повноту відображення, окреслимо важливіші жанри ансамблевої НІМ на основі доступних джерельних матеріалів із західноукраїнських (головно карпатських і поліських) теренів (див. *Таблицю 4*):

Таблиця 4

1. Лірика, ліро-епіка, ліро-драма / Музика до співу		
1.1 Обрядова (календарна, родинна)	1.1.1 Колядка, щедрівка, коляда, на Василя, маланкова, до Кози та ін.	На Василя «Новий рік нам появився…» (Бойківщина)
	1.1.2 Гаївка	
	1.1.3 Кустова, купальська, петрівчана пісні	
	1.1.4 Обжинкова пісня, жнивна	
	1.1.5 Хрестинна пісня	
	1.1.6 Весільна пісня, ладканка, приспівка	
1.2 Побутова	1.2.1 Звичайна пісня	На вечорницях, «виражанках», «толоках», «прядках» тощо
	1.2.2 Звичайна приспівка	
2. Драма / Музика до танцю та ходи		
2.1 Обрядова (календарна,	2.1.1 Різдвяний танець	Плєс («До плясу», танець колядників), Круглєк (Гуцульщина)

родинна)		
	2.1.2 Полонинський хід (весняний)	
	2.1.3 Весільний танець	Карагод (Поділля); Паход (Західне Полісся); Шабас (Шибас) (Західне Полісся); «Де ж той батько» (танець батька і матері молодої) (Західне Полісся); Козачок до «Вигопкування вінка» (Бойківщина)
	2.1.4 Весільний марш	«Добридень» («Надобридень», коли зустрічали гостей); «Коровайний марш» (коли ділили коровай); «До столу» (коли весільні гості виходили чи заходили за стіл); «До вінчання» (коли молоді йшли до церкви); «Похідний марш» (супровід весільного поїзда)
2.2 Побутова	2.2.1 Танець (питомий, напливовий)	*питомі танці:* Гопак; Козак; Крутак (Західне Полісся); Гречка; Чумак; Подушечки; Молодичник (Західне Полісся); Бура (Західне Полісся); Терниця (Західне Полісся); Коломийка; Гуцулка (переважно Гуцульщина); Чабан; Косарі; Швець; Лісоруби (Букураші); Опришки; Тетяна (Марусенька, Катерина, Василі); Сербин; Бугай; Решето; Горлиця; Метелиця; Чабарашка; Тропак; Феся (Бойківщина) *напливові танці:* Аркан (ймовірно, румунський танець); Кадриль (французький танець); Полька (чеський танець); Вальс (австрійський танець; Валєц, Вальчик, Валець – Західне Полісся); Коробочка (російський танець);– Бариня (російський танець); Сємьоновна (російський танець); Розкамаринська

		(російський танець); Лявоніха (білоруський танець); Краков'як (польський танець); Оберек (польський танець); Танго (іспано-кубинський танець); Фокстрот (американський танець); Шима (Шиммі – американський танець); Карапет (Карапед, Лиси[й] – ?похідний від американського танцю «Ту-степ»); Падіспан (Падіспанець, Падеспань – похідний від іспанського танцю «па-д'Іспан»); Кадриль (французький танець); Ой-ра («Ор'я» – ?єврейський танець); Сім-сорок (похідний від єврейського танцю); Шир, Хаїм, Бейлах (єврейські танці); Чардаш (угорський танець)
	2.2.2 Марш	
3. Епіка / Музика до слухання		
3.1 Обрядова (календарна, родинна)	3.1.1 До зимових свят	Мелодія під вікном (Бойківщина); Різдвяні сигнали на трембітах і рогах (Гуцульщина)
	3.1.2 До весняних свят	Сигнал приходу весни; Гра до першого весняного випасу худоби
	3.1.3 Весільна музика	Випрошування чарки для музикантів; «До порції приданим» (сповіщення про початок частування гостей); «До чарки» (сповіщення про початок частування гостей), весільний туш
	3.1.4 Похоронна музика	Сигнали трембіти, гра на дуді, флоярі (Гуцульщина)
3.2 Побутова (праця та дозвілля)	3.2.1 Звуконаслідування під час полювання	

	3.2.2 Сигнали мисливців	Імітація голосів тварин на мисливських манках
	3.2.3 Сигнали пастухів	На збір, на загін звіра
	3.2.4 Сигнали нічних сторожів	Для керування тваринами, охорони отари
	3.2.5 Сигнали торгівців-гандлярів	
	3.2.6 Музична ілюстрація (до народних оповідних творів)	
	3.2.7 Програмна музика	«Як пастух загубив вівці», «Коли Довбуш ходив по дрова» і т. п.

Часами для класифікацій народномузичних творів обставини виконання можна і не враховувати, коли йдеться про групування лише за музичими параметрами. Адже, приміром, ідентична мелодія приспівки залежно від тексту може потрапити до групи як обрядових (у весільному жанровому циклі), так і побутових. Рівно ж і в програмних творах використовуються пісенні й танцювальні мелодії, котрі, якщо би аналізувалися окремо, то потрапили б у зовсім іншу класифікаційну «комірку». Тож, залежно від дослідницької мети, можемо групувати твори за тими чи іншими параметрами задля зручності оперування матеріалом, але з усвідомленням того, що формально ті самі твори можуть потрапляти до різних категорій за різними критеріями поділу.

3.2 Репертуар народних інструментальних ансамблів

Репертуар традиційних виконавців-інструменталістів залежить першочергово від специфіки оточуючого середовища: фізико-географічних та історико-культурних його особливостей. Окрім того, маємо ще один

суттєвий чинник – особистості музикантів, котрі, в силу власних талантів і вподобань, здатні змінювати існуючий репертуар або впроваджувати новий.

На основі жанрової класифікації, представленої у попередньому підрозділі, розглянемо репертуар народноінструментальних капел західноукраїнських Карпат і Полісся, виокремлюючи з нього лише ті твори, що традиційно виконувалися цілим ансамблем та оминаючи сольні композиції. Джерельними матеріалами слугуватимуть першочергово власні та архівні експедиційні записи, що знаходяться в архіві ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. Лисенка (див. Покажчик у Додатках, с. 202–230).

Лірика, ліро-епіка, ліро-драма / Музика до співу

Обрядова календарна лірика досліджуваних регіонів у виконанні капели пов'язана із зимовим жанровим циклом. Музиканти більшості обстежених населених пунктів стверджують, що в давнину цілий ансамбль разом із колядниками або щедрівниками не ходив. Різдвяні твори виконували в супроводі сольного інструмента (скрипки, пізніше гармошки чи баяна) чи акапельно. Часами могла ходити неповна капела із музикантів-аматорів. Гуцули кажуть, що добрі весільні музиканти-скрипалі уникали гри до коляди, бо особливо дбали про свої інструменти та руки.

Пізніші ансамблеві приграванння до колядок та церковних коляд фіксувалися в окремих селах Бойківщини (наприклад, неповна капела з двох скрипок на околицях Вишкова) та Західного Полісся, та й то вкрай рідко. У Долинському районі Івано-Франківської обл. на Василя (Новий Рік), під час обряду «віншування» виконували пісню «Новий Рік нам появився», очевидно, напливову або створену відносно недавно; її доволі «незграбний» віршовий текст зі структурою 445_2 виглядає як намагання пристосуватися до звичнішої щиронародної форми 446_2[99]. Отож, капельна гра до календарного обрядового співу, правдоподібно, є пізнішим явищем.

[99] Див. ГНІ-12 в Архіві ПНДЛМЕ.

Значно ширше представлені *родинно-обрядові співні* жанри у вигляді приграванння до весільних ладкань, пісень та приспівок (коломийкових у Карпатському регіоні та інших структур на Поліссі)[100]. Вони виконувалися під час різних важливих етапів обряду: приміром, коли молода, йдучи по барвінок, або молоді – до і від шлюбу, вклонялися родині, до короваю, посагу. Причому, не у всіх населених пунктах і не до кожного твору приграваь цілий ансамбль, часами це могли бути одна-дві скрипки чи інші сольні інструменти.

В історичному розвитку обрядові коломийки та приспівки поступово витісняли ладканки. На Бойківщині у першій половині ХХ ст. під час «виладкування» молодої співали вже тільки коломийки (фактично приспівки коломийкової структури) у супроводі однієї-двох скрипок або інструментальної капели. У музичному сенсі твори підпорядковувалися вокальним відповідникам і виконувалися музикантами-професіоналами.

Побутові пісні та приспівки часто співали в супроводі інструментального ансамблю під час застілля: із нагод завершення колядування, обжинок, хрестин, уродин, весілля, проводів до війська, храмових свят, вечорниць, толок та ін. Їх вибір залежав від тогочасної моди й уподобань співаків[101].

Драма / Музика до танцю та ходи

Обрядова драматична ансамблева музика весільного жанрового циклу представлена обрядовими танцями і маршами. Це зафіксовані на Західному Поліссі суто весільні танці «Похода», «Пахода», «Походна» з приспівками 66_2 та, ймовірно, їх похідними варіантами зі структурами 436_2, 66;446, 446_2)[102] (з фондів Архіву ПНДЛМЕ). У Карпатах виконували лише приурочені до обряду мелодії: на Гуцульщині – мелодії Гуцулки під час

[100] Ансамблеві весільні співані мелодії з Лемківщини відсутні в Архіві ПНДЛМЕ.
[101] Різних вікових категорій.
[102] Інша його назва – «шабас, шибас». Цей танець досить детально описаний у В. Ярмоли [299, с. 105–109; 297], М. Хая [252, с. 363–364; 259, с. 181–190, 383–385], М. Полятикіна [185, с. 101–105], В. Давидюка [47]. В. Ярмола також пише про ще один західнополіський весільний танець батька і матері молодої – «Де ж той батько» (див. детальніше у [299, с. 109–110]).

«затанцьовування» батьками весілля, на Бойківщині – коломийкові мелодії під «танець молодої в пропій»[103] та козачкові – до «вигопкування вінка»[104].

Весільні *марші*, записані у всіх обстежуваних регіонах, належать, очевидно, до творів пізнішого походження. Гуцульські й бойківські музиканти старшого віку стверджують, що колись функцію маршів виконували повільні коломийкові мелодії. Подібна ситуація могла бути в інших регіонах і з іншими творами.

У всіх чотирьох регіонах з різними мелодіями був зафіксований марш «На добри(й) день» («Добридень»), який виконується на початку весілля або під час зустрічі гостей. На Бойківщині побутують його «хлопский» і «шляхоцкий» варіанти [259, с. 135–140].

Спільними були й новітні загальноукраїнські популярні маршеві мелодії: «За Україну», «За світ встали козаченьки», «Ми гайдамаки», «Гей, там на горі», «Прощання слов'янки» і т. п., котрі не несли чітко усталеної функції і виконувалися на вибір, на відміну від дещо давніших узвичаєних «коровайного», «похідного» та інших маршів.

Діяльність народних музикантів-професіоналів тісно пов'язана з виконанням танцювальної музики, адже для них *побутові танці* були і є основою та найчисельнішою групою репертуарних творів.

Усі необрядові танці в репертуарі музикантів-професіоналів поділяються згідно з імовірним хронологічним порядком їх виникнення на питомі та напливові. Групу «напливових» творів уперше запропонував у передмові до збірника «Галицько-руські народні мелодії» С. Людкевич [123, с. XI], хоча він ужив у примітках на с. 179 і слово «питомі», але радше випадково, тобто не як спеціальний термін. Цілеспрямовано ці термінологічні антиномії вперше впровадив Б. Луканюк[105].

---

[103] У деяких місцевостях функціонує як марш.

[104] При цьому грала не ціла капела, а лише скрипка і цимбали.

[105] Див., наприклад, в одному із новіших досліджень Б. Луканюка [111, с. 428–433].

Пропоновані часові рамки для виникнення танців є радше гіпотетичними, бо: 1) загальновідомо, що в усній музиці неможливо хронологічно точно встановити події через відсутність прямих писемних джерел (можна користуватися лише суміжними археологічними, історичними, етнографічними, іконографічними та іншими пам'ятками); 2) поява тих чи інших танців могла бути пов'язана не лише із загальними для регіонів подіями, але й з локальними або вузькорегіональними, тобто в різних населених пунктах причини виникнення однакових жанрів могли бути різними.

Питомі танці в Карпатському регіоні та на Поліссі мали небагато спільного, за винятком хіба того, що взагалі можна вважати спільним для усіх найдавніших танців, – простих рухів в основі[106], символіки колового руху і т. п.

У Карпатах найдавнішими та найпоширенішими, очевидно, можемо вважати ***коломийкові*** танці. Попри їх величезну кількість та розмаїття (див. детальні описи цих танців у [317; 31; 32; 192; 251 та ін.]), в архівних матеріалах домінують кількісно звичайні коломийки у багатьох мелодичних варіантах (проте цілком імовірно, що непідготовані збирачі докладно не випитували їхніх назв). Хоча зафіксовано й кілька інших коломийкових танців, зокрема, давніших:

- ***Сторцак*** – бойківський чоловічий танець, що композиційно поєднується із виконуваними за ним козаком і коломийкою.

- ***Вививанець*** – парний бойківський танець, який виконують на околицях Вишкова та закарпатської Бойківщини. За Р. Гарасимчуком, «Назва танцю вказує на застосуванні в танці основного обертового кроку пари танцюристів, які "вививаються" в центрі кола» [32, с. 21]. У с. Сенечів Долинського р-ну Івано-Франківської обл., як стверджують респонденти, вививанець виконують для того, щоби дати знати танцюристам, що

[106] Як стверджують етнохореологи, збіг назви кроку з назвою танцю свідчить про давнє походження самого танцю. Див., наприклад, [322, с. 201].

музиканти хочуть закінчити гру, й тоді кожна пара «закручується по раз» востаннє [Архів ПНДЛМЕ, ЕК-135, НІ-12/6].

- ***Півторак*** – коловий танець із ритмічно-руховою схемою у півтора такти, що має на Гуцульщині багато різновидів [31, с. 59–64].

- ***Трясунка*** – часто побутує як вступна тема до Гуцулки, виконується однойменним кроком.

Новіші коломийкові танці:

- ***Верховина*** – створений на основі пісні зі словами М. Устияновича і відомий завдяки обробці для мішаного хору 1898 р. М. Лисенка. Танець складається з повільної рубатної першої частини та типової коломийкової другої. Така дводільна будова, на думку Р. Гарасимчука, характерна для кінця XV – початку XVI ст., однак цей танець поширився на верховинській Гуцульщині у 1917 р. [31, с. 76–77].

Структури коломийкових мелодій відповідають традиційній формі поетичного тексту 446_2, музично творять періоди, часто повторної будови із додаванням 4-тактової перегри, що будується на самостійному матеріалі або як повторення другого речення. У реальній виконавській практиці коломийкові мелодії лучаться у в’язанки, творячи таким способом великі форми (див. про це детальніше у наступному підрозділі).

Цікаво, що в традиційному середовищі кожен добрий музикант-професіонал, переважно скрипаль, має свій комплекс коломийок, названих його іменем (на кшталт «Моґурова іґра», «Коломийки Кузьми» тощо). Але ці мелодії не є твердо усталеними. Музиканти їх переймали один від одного на слух і «...кожен підбирав на свій стиль... То я вже собі перебрав, і то було моє» [с. Лолин Долинського р-ну Івано-Франківської обл., Архів ПНДЛМЕ, ГНІ-12]. Тож, однакові «кавалки» (за термінологією народних музúк, тобто куски) фігурували у грі різних виконавців. До того ж коломийку одного і того ж музиканта передавали щоразу по-різному. Така особливість є типовою для мобільності структури народних композицій. Наприклад, комплекс коломийок бойківського скрипаля Кузьми Воробця налічує 9 мелодій. З них

три входили одночасно до коломийок «Тисяка»[107], дві – «Прокопишина» і «сина Худи», одна – «Худи», «Ілемських» (від села Ілемня). Респондент стверджував, що для своєї коломийки він переймав і лемківські мелодії, які чув від циган. На Поліссі подібна ситуація з «іменними» творами склалася з найпопулярнішими там напливовими польками, про що йтиметься нижче.

На Гуцульщині зафіксований «похідний» танець дещо новішого походження (за Р. Гарасимчуком, принесений сюди з Покуття та Буковини у 1930 рр. XX ст.). Це ***решето*** (у Верховинському р-ні) або ***голубка*** (в околицях Космача і Ворохти – усі Івано-Франківської обл.). У танці використовується, залежно від місцевостей, чимало доволі різних хореографічних елементів та команд: «дама вперед», «пара за паров», «на місци», «три голуба вперед – дві голубки назад» і т. п. На сучасному етапі доволі «сценічно» виглядає цей танець у виконанні відомого автентичного танцювального гурту родини Ванджураків зі с. Випче Верховинського р-ну Івано-Франківської обл., на що, очевидно, вплинула їхня активна фестивальна та концертна діяльність.

Ще один новіший, імовірно запозичений танець, популярний у всіх регіонах Карпат (що підтверджують архівні записи з Бойківщини, Лемківщини та Гуцульщини), але найбільше й найбагатше представлений на Гуцульщині, – ***аркан***. За танцювальними кроками Р. Гарсимчук назвав його «балансовидним» (через початковий маятниковий рух ліворуч і праворуч). Це суто чоловічий танець, котрий у цьому регіоні швидше напливовий, але привнесений сюди так давно, що гуцули вважають його танцем опришків. Походить він, очевидно, від румунського військового танцю *арґан.* Р. Гарасимчук подає відомості щодо його привнесення ремісниками та гуцулами, які перебували на роботах у Румунії, а військову службу відбували в австрійських полках, розміщених на Буковині [31, с. 309]. Факт напливовості засвідчують і доволі незначна кількість варіантів мелодій

[107] Тут і далі – прізвиська інших музикантів.

аркана, число яких дещо зростає на суміжних з Румунією територіях, і активне побутування подібного танцю в самій Румунії (що підтвердили особисті експедиції авторки на пограничних українсько-румунських землях, у румунських селах Закарпатської обл., а також і в самій Румунії).

До танців т. зв. «інших» структур належить ***карічка***, дводольний коловий танець, типовий більше для теренів Лемківщини. В архівних матеріалах зафіксований лише один його зразок, що походить із закарпатської Бойківщини (Міжгірського р-ну Закарпатської обл.).

До питомих загальнонаціональних танців, а отже спільних для аналізованих регіонів Карпат і Полісся та України загалом належать ***козак***, ***козачок***[108] і ***гопак***. Утворилися вони, як здебільшого вважають, у середовищі козаків. У XVI–XVII ст. козачки були популярні серед багатьох європейських народів, а їх нотні зразки можна було знайти у деяких західноєвропейських органних і лютневих рукописах того часу [246, с. 285]. Та й саме слово «козак», на думку істориків, було доволі поширине від давнини й донині серед народів турецького кореня [80, с. 243–244], що є нащадками скіфо-сарматів (див. детільніше у працях І. Зінків [62; 61]). Тож якщо не сам танець, то принаймні його назва могла мати східне коріння.

Усі три танці подібні своїми музично-ритмічними характеристиками (дводольність, квадратність будови, типове завершення фраз ритмом ♪♪♩ із акцентованим останнім тоном), але давнішим дослідники уважають суто чоловічий танець *козак*, будучи, разом із *гопаком*, своєрідним танцем-змаганням, у якому чоловіки виконують різні швидкі рухи, стрибки і притупування, присяди [163, с. 126; 221, с. 18–20] та ін.). Новішими танцями є вже згаданий *гопак* і парний танець *козачок* [317, с. 105–107.].

У Карпатах козачкові танці мають багато варіантів назв: гайдук, тропак, чіпак, четвертак та ін. І хоча в архівних матеріалах вони не були

[108] Інші локальні назви на Західному Поліссі: *Козачок дрібний, Розкомаровський козачок*.

зафіксовані, за популярністю в цьому регіоні поступаються лише коломийкам, – можливо, через певну їхню музичну подібність. Невипадково вони згодом об'єдналися у гуцулці.

Що стосується Західного Полісся, то інформанти майже одностайно підтверджують факт побутування козака і гопака у цьому регіоні, проте неоднозначно висловлювалися про козачок, кажучи, що такого танцю не було, він прийшов уже «за Польщі»[109], або що козачок це те саме, що й козак.

Унікальним та найважливішим танцем на Гуцульщині є ***гуцулка***. Зараз – це масштабна швидка танцювальна сюїта, що має дводільну велику форму і складається з коломийок (приблизно 2/3 чи 3/5 частин від усієї композиції) та козачків (1/3 чи 2/5). У давнину, як уважає Р. Гарасимчук, гуцулку виконували в колі, та поступово вона стала парним танцем, хоча подекуди танцюристи й тепер лучаться у менші чи більші кола. Також сама назва була, а часами й досі вживається, як синонімічна до назви «коломийка». Зрозуміло, що козачки до композиції гуцулки додалися пізніше, активне взаємопроникнення елементів обох танців, особливо у ритміці, спостерігаємо й дотепер [142, с. 295–296]. У другій половині XX ст. музиканти почали впроваджувати до гуцулки румунські «волошки», наявність яких з того часу стала традиційною у творенні її форми.

Важливий композиційний момент побудови форми гуцулки – поступове нагнітання її темпу та динаміки. Такий прийом – характерна риса більшості танцювальних сюїт, причому не лише українських, а й світових, які зазвичай починаються повільнішими танцями і поступово розгортаються більш прискореними. Скажімо, в Європі характерне поєднання повільнішого вальсу зі швидшими польками. У космацькій гуцулці, що представлена у Додатках (с. 231), музиканти сполучили в одну сюїту не лише гуцулки та козачки, але додали на початку ще й повільні мелодії до співання, що зробило загальну композицію ще більш експресивною.

[109] Йдеться про останній «польський» період в історії цього краю, коли у 1921 р. за Ризьким миром, укладеним між Росією і Польщею, Полісся разом з іншими західноукраїнськими землями потрапило в межі Польської держави.

Із питомих танців Західного Полісся найдавнішим і найвідомішим[110] локальним танцем уважають ***крутак*** *(крутяк, крутях*[111]*, крутачок).* Час його появи важко визначити, це можуть бути й дохристиянські часи. Про давність свідчить його назва, що означає конкретний танцювальний рух (крутіння). Р. Гарасимчук відносить його до давніх танців козачкової групи [317, с. 93–98; див. також 192, с. 354]). Близьке найменування до «крутака» подибуємо у гуцулів – «круглєк», «кругл*и*к», «кругл*я*к», та в інших народів, приміром, у словаків – «kruta», «krut», «krucena», «krútivé tance» [313, с. 26–36], у білорусів – «крутуха», «крутєль», «круцелькі» [274, с. 274] тощо. У білорусів, зокрема, старовинною назвою народного танцю *лявониха* була «крутіха» [159, с. 315].

Крутак – парний танець (хоча його могли виконувати і троє осіб), у якому танцівники рухаються по колу в одному напрямку, часто обмінюючись при цьому зі партнерами. Виконується він у дводольному метрі, як правило із приспівуванням [300, с. 72–73; 299, с. 110–113; 294].

Прикметна географічна локалізація крутаків – переважно в межах Ратнівського, Камінь-Каширського і Любешівського районів Волинської обл., себто у центральній частині Західного Полісся. Дослідження вокальної музики цього ж регіону (а точніше його частини – Верхньоприп'ятської низовини), проведені Ю. Рибаком, також показують, що більшість давніх пісенних типів трапляється саме тут, «...у межиріччі Вижівки і Стоходу. ... [де] розташована найсвоєрідніша та достатньо консервативна традиція» [188, с. 166–167], що може додатково свідчити про давнє походження крутака.

В інших місцевостях про давні локальні танці, споріднені із крутаком, збереглися лише поодинокі згадки. Цікавим є факт існування дводольного танцю з однойменною назвою ***«танець»,*** який авторка зафіксувала у 2006 р.

---

[110] Виконавці с. Бірки Любешівського р-ну Волинської обл. називають цей танець «українська полька» [Архів ПНДЛМЕ, ЕК-168].

[111] Назву «крутях» згадує і Леся Українка у своїх літературних творах. Див. [220, с. 119, 120, 248]. Дослідниця Т. Данилюк-Терещук, очевидно, помилково у своїй статті згадує назву «крутяч» з оповідання письменниці «Приязнь», бо така назва в оповіданні відсутня [48, с. 108). Назва «крутях» побутує в с. Колодяжному донині, див. [182, с. 19].

в с. Більська Воля Володимирецького р-ну на Рівненщині від 90-річного скрипаля:

> Опитувач: [далі О.:] А крутак, не було такого? Інформант: [далі І.:] Крутак – це ето називався Танець... Пу-вашому я пойняв, шо ето крутак. А по-нашому Танець називався. О.: Просто Танець? І.: Троє людей, хлопців і дівчата, утрьох танцюють крутак той. О.: І як його танцювали? І.: Берутса втрьох, і так іграє, і кружка втрьох ходять. Крутак бистрий був... О.: Скільки було мелодій того Танцю? І.: Одна була. О.: То той Танець давній був, колишній? І.: Давній, я і затямлю як його танцювали. О.: І завжди троє танцювало? І.: Да. О.: І багато було по три? І.: Ну та утрох беруцца, і кружка так ходять на місци. Ето Танець називався. «Заграй ми танца!» – і я граю танца. [с. Більська Воля Володимирецького р-ну Рівненської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-235].

Наскільки існування такої назви було поширене, потрібно в майбутньому ще перевірити. В опублікованих записах із сусіднього Рокитнівського р-ну В. Ковальчука вміщено дві т. зв. «Танцювальні мелодії» [154, с. 170, 179], хоча невідомо, чи це і є назви творів, чи виконавець просто не пам'ятав назви танців, або ж збирач докладно не випитав їх[112].

Ще один танець, за оповіддю скрипаля із с. Тур Ратнівського р-ну Волинської обл. [Архів ПНДЛМЕ, ЕК-176], – такий самий, як і крутак, але має інакшу назву: ***солоха***. У тому самому селі є ім'я для тієї ж мелодії – ***капуста***[113]. Обидва танці мали пісенні відповідники.

Серед інших локальних танців, також із дводольним метром і пісенними приспівками до них, – ***терниця, приймак, чумак***[114] (у «Волині» О. Кольберґа зафіксовано два варіанти танцю чумак з Ковеля [320, с. 314], серед яких один цілком ідентичний гопаку, другий має оригінальну мелодику зі структурою фраз АВВ. В іншій праці О. Кольберґа – «Білорусь-Полісся» – чумак, також із Ковеля, подається вже як «Чумак бердичівський» із розгорненим поетичним текстом [319, с. 319–320]), ***гречка***. Докладний опис

[112] Твори з такою ж назвою із інших регіонів див. у [67, с. 364]. Однаково невідомо, чи це і є назви танців.
[113] У с. Більська Воля на Рівненщині капусту танцювали почергово в колі парами, тоді ходили, побравшися за руки [Архів ПНДЛМЕ, ЕК-235].
[114] У Лесі Українки читаємо: «...поважно, по троє против одного, водили "чумака"...» [220, с. 250].

останнього танцю подибуємо в оповіданні Лесі Українки «Приязнь» [220, с. 250].

Серед давніх питомих танців Західного Полісся побутувало й кілька ілюстративних творів: ***подушечки***[115] (також міг бути весільним чи приуроченим до весілля[116]) і танець у швидкому темпі ***бура*** (від «буря»), зафіксований у Володимирецькому р-ні Рівненської обл.:

> І: Утрох поберуцца за руки, і так з края в край бігають, а путом крутяцца. Путом танець знов. О.: А як брались? І.: Прямо за руки берецца втрьох, і біжать, од порога і аж до того края біжать туди і назад, а путом беруцца знов у пару, пару раз закружицца і знов бігають. О.: А як в пару як їх троє? І.: Ну один вже так пудскакує. А путом заміняють других. [с. Більська Воля Володимирецького р-ну Рівненської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-235]. [117]

Автохтонні танці Західного Полісся, що мають свої пісенні відповідники і за музичними особливостями вже виразно новішого походження, ймовірно XVIII–XIX ст. – ***молодичник, чоботи, чумак*** (на іншу мелодію, ніж попередньо згаданий однойменний танець), – подибуємо і в інших регіонах України, але вони не надто поширені.

Тож питомі танці збереглися краще у Карпатах і порівняно гірше – на Західному Поліссі, що пояснюється інтенсивним їх витісненням напливовими, найбільше польками, про що йтиметься нижче. Хоча давні мелодії, через музичну подібність, могли просто перейти до інших танцювальних форм.

Напливові танці є результатом зовнішніх, екзогенних змін в автохтонному середовищі, що виникли внаслідок впливу зовнішніх факторів: народної, міської та сценічної культури сусідніх регіонів і держав, загальних міграцій (війни, заробітчанство і т. п.), засобів масової інформації тощо.

Чимало чужорідних елементів у традиційне середовище проникало у різні часи і через культуру численних національних меншостей. Так, у Карпатах і на Західному Поліссі компактними групами мешкали євреї,

---

[115] Див. подібні твори у [317, с. 65; 313, с. 58].
[116] Детальніше у: [311, с. 174; 319, с. 153 – записи весілля зі с. Мокре Любешівського р-ну].
[117] Той самий інформант згодом стверджував, що *бура* це те саме, що і *терниця,* однак не міг пояснити чому.

цигани, поляки[118], німці, чехи та інші народи, і їхніх музикантів надзвичайно високо цінували українці за якість гри. Як стверджують інформанти, репертуар іноетнічних капел був такий самий, як і в місцевих виконавців. Фактично ж співпадали лише напливові твори, що найчастіше поширювалися через іноетнічних музикантів.

Кожна з груп меншостей намагалася зберігати свою етнокультурну самобутність, у тому числі музичну, хоча в суто етнографічному відношенні часто асимілювалася з автохтонним населенням. Будучи максимально відкритими для сторонніх впливів, національні меншості виступали основними провідниками загальноєвропейських «новомодних» віянь у традиційний селянський світ.

Тож, здавалося б, що найдавнішими напливовими мали би бути єврейські танці, зважаючи на давнє стале заселення цієї народності на західноукраїнських теренах. Однак українські музиканти виконували їх переважно у тих випадках, коли їх запрошували грати на єврейських весіллях чи забавах. Один із таких випадків, пов'язаний з гуцульським скрипалем В. Моґуром, описує Б. Луканюк [112]

Кілька поодиноких прикладів єврейських танців записала дисертантка і на Західному Поліссі. Це ***хаїм*** (с. Судче Любешівського р-ну), що виконується у дводольному метрі, помірному темпі і звучить радше як музика до ходи чи співу, аніж до танцю. Також у с. Більська Воля Володимирецького р-ну зафіксована усна згадка про танець ***бейлах***, який виконавець вже не пам'ятав [Архів ПНДЛМЕ, ЕК-235].

Отож, старовинні єврейські танці в репертуарі українських музикантів фігурували, головно, для обслуговування єврейського населення і майже не впливали на музику автохтонного середовища. Як виняток – популярний, очевидно, через свою подібність до польки, на Західному Поліссі (в Карпатах серед архівних матеріалів відсутній, хоча на Галичині також широко

[118] У XVII–XVIII ст. на Волині були, окрім українських, і польські професійні цехові об'єднання музикантів [247, с. 329].

відомий) танець ***ойра***[119] *(ор'я*; у деяких селах *ойрою* називали загальновідомий карапет), що виконувався поруч із місцевими творами, але більшість виконавців не могла нічого сказати про його походження[120]. І ще один повсюдно поширений танець – *сім-сорок,* що проник у ХХ ст, напевно, не через євреїв, а внаслідок комунікації з іншими регіонами або через мас-медіа.

Безумовним лідером серед групи напливових танців на Західному Поліссі є ***полька***[121]*,* яку уважають танцем чеського (богемського) походження. Він виконується у помірно-швидкому темпі і має основний танцювальний рух – півкроки з поворотами. Полька могла з'явитися в цьому регіоні у 1860 рр., коли чеські переселенці компактними групами оселилися на цих теренах (щоправда, південніше від цієї території, хоча досить великі поселення існували й, наприклад, на околицях Ковеля) [36; 326; 333]. Цей танець міг бути занесений, можливо, ще до середини XIX ст., із міського середовища іноетнічними (швидше за все, циганськими або єврейськими) музикантами. Прийняття поліським середовищем цього танцю було настільки стрімким, що упродовж другої половини XIX і в ХХ ст. він своєю популярністю, кількістю варіантів (у тому числі й місцевих) майже витіснив давні локальні танці (головно через певну музичну подібність)[122]. Це, зрештою, не є чимось унікальним, бо польковий крок існував у танцях, значно старших за польку, у середовищі багатьох народів [311, с. 175], тож під впливом тогочасної моди польками могли називати й асимільовані цим жанром давні автохтонні танцювальні твори.

Досить популярні польки і в Карпатах, особливо на Лемківщині. Полькові мелодії карпатські музиканти сполучали з початковими

---

[119] Відомий у білорусів, росіян, поляків, естонців, литовців, латишів і в багатьох країнах вважається національним танцем [171, с. 213 та ін.].

[120] Є різні наукові версії його походження: єврейська, американська від танцю тустеп, вірменська (через подібність назви до вірменського слова «передвісник»).

[121] Місцеві назви: *польки Адамовка*, *Бабочка, Бабушка, Білоруська, Велимчанка*, *Весільна*, *Їула*, *Дівчинонька Надя*, *Домишельська*, *Ей, гоп, Татяна, З притупами*, *Ішла баба з ринку*, *Карилофіночка*, *Коханочка*, *Кримнівська*, *Кубачукова*, *Ох ти, полька, ти весела, Перша космічна*, *Польська*, *Пщулка*, *Синовчика*, *Старовинна*, *Тече вода каламутна*, *Тойкутська*, *Українська*, *Фігурова*, *Щипка.*

[122] В окремих селах на питання про те, який був найдавніший танець, відповідали, що саме полька.

повільнішими вальсами у єдину танцювальну сюїту. Завершували такі композиції спеціальною полькою «Завора», що слугувало відповідним музичним знаком для танцюристів (подібно, як «вививанець» у бойків).

Більшість напливових творів поширювалась у XVIII–XIX ст., а в окремих населених пунктах і на початку XX ст., через представників національних меншостей, міських мешканців, шляхтичів, зростаючі комунікативні зв'язки з іншими регіонами і т. п. У багатьох західноукраїнських місцевостях з'явилися польські танці ***краков'як, оберек*** *(оберок),* рідше ***куяв'як***[123], австрійський (чи австро-німецько-чеського походження) ***вальс***[124]*,* німецький ***штаєр***[125]*,* іспано-кубинське (згодом ще й аргентинське) ***танго****,* іспанський ***па-д'Іспань*** *(подіспан, подеспанець, подіспанець)*[126], кубинська ***румба***[127], французька ***кадриль***[128]*,* американські ***фокстрот*** *(фокстро),* ***шиммі*** *(шіма),* ***тустеп*** (на Поліссі більше знаний як *карапет,* з цією ж назвою зафіксований і на Бойківщині)[129]. Особливої популярності на Поліссі набули й російські народні та міські танці: ***частушки, бариня, камаринська, на рєчєньку, яблучко, семьоновна, коробочка*** *(коробушка, коробєйнікі)*[130]. У Карпатах популярними стали танці сусідніх народів – угорські ***мадяр, чардаш, угорський танець***, молдавсько-румунські на Бойківщині ***волошин, румунський, халухапту,*** на Гуцульщині ***хора*** *(гора, горі),* ***дойна, коса, фрунзанулка, раца, алунил, сирба***.

Подекуди трапляються танці, що проникали, вочевидь, у другій половині XX ст. через контакти місцевого населення під час популярних у радянські часи оглядів самодіяльности і фестивалів, через засоби масової інформації. Серед них, зокрема, на Поліссі – білоруська ***лявониха*** [159,

---

[123] с. Судче Любешівського р-ну – *"Валєц Куяв'як".*
[124] Локальні назви – *Валець, Валєц, Вальчик* та ін.
[125] Вальсоподібний 3-дольний парний танець, характерний лише для карпатських регіонів; на Поліссі не зафіксований. Народний танець, що постав у Штірійських Альпах [306, с. 254]. Назва походить від німецького *Штайрер* [218]. У Словенії відомий також як *Штаєрш* [327, с. 164–228].
[126] Лише на Поліссі.
[127] Лише на Лемківщині. На Гуцульщині записана полька-румба.
[128] На Поліссі.
[129] Детальніше про деякі з цих танців див. [159; 171; 219; 311 і т. п.].
[130] Див. про ці танці: [159, с. 57, 621; 171, с. 153, 207–211].

с. 311], грузинська ***лезгінка*** (тут виконувався у надто повільному, як для класичного варіанту цього танцю, темпі) [159, с. 299], а в Карпатах і на Поліссі – радше квазі-циганська, аніж циганська ***циганочка*** *(циганка, циган)*. У цей же період дуже часто мелодії давніших танців замінювали на новомодні писемного походження, зокрема запозичені з естрадних пісень.

До групи драматичних жанрів належать позаобрядові ***марші*** пізнього походження, які звучали під час різних урочистих подій, хоча сільські капели до цього залучали не часто, особливо коли була альтернатива запросити популярні у ХХ ст. духові оркестри.

Епіка / Музика до слухання

Епічні твори у виконанні цілого ансамблю – вкрай рідкісне явище, оскільки епіка все ж прерогатива сольного музикування. Хоча кілька жанрів пізнішого походження все ж можемо віднести до цієї групи.

Так, під час колядування в Долинському р-ні на Бойківщині (Івано-Франківська обл.) цілою капелою виконували спеціальну мелодію під вікном господаря, коли приходили віншувати[131]. Комплекс її музичних особливостей вказує на танцювальні джерела (польку, козачок), але явних прямих аналогів вона не має. Роль цієї мелодії подібна маршові «На добридень» у весільному жанровому циклі цього регіону: музика для слухання, презентація музикантів, проголошення початку та закінчення обряду.

У весільному обряді, а також на різноманітних святах музикою для слухання можемо вважати й урочистий *туш,* котрий явно пізнього походження і для автохтонної традиції не характерний.

Назви виконуваних у різних випадках *творів* залежали від таких головних чинників:

- інципітів – початкових слів пісень (наприклад, вальс «Ой у вишневому садочку»);
- танцювальних фігур (як «Полька з притупами»);
- функції (приміром, «Весільний марш»);

[131] Архів ПНДЛМЕ, ГНІ-12.

- назви місцевості (наприклад, «Полька-видранка» – за назвою села Видричі);
- імен музикантів («Коломийки Прокопишина», «Гуцулка Моґура», «Полька Кубачука» і т. п.).

Оцінюючи репертуар карпатських та поліських народних ансамблевих музикантів, можна констатувати, що вони були найбільше задіяні середовищем для обслуговування весіль і танцювальних забав, і саме танці кількісно переважають у їхньому репертуарі. У період ХХ – початку ХХІ ст. частка питомих творів стала меншою, ніж напливових, що свідчить про зміну смаків середовища. Спостережено також тенденцію до спрощення використовуваних обрядових мелодій, танцювальних рухів давніх танців, до вибору творів, простіших для виконання, та поступового забуття складних.

Отож, інноваційні процеси у репертуарі ансамблевих музикантів відбувалися на двох рівнях:

1) ендогенних змін: заміна обрядових ладканок приспівками, назв танців чи танцювальних фігур, творення локальних варіантів танців та нових поетичних текстів для танцювальних приспівок;

2) екзогенних змін: запозичення творів та їх виконання у власній манері (стосується більшості чужорідних зразків), запозичення поодиноких музичних елементів (ритміки, орнаментики) з чужої культури, а отже й часткове засвоєння типу її мислення (своєрідна музична двомовність, характерна для прикордонних територій).

Інноваційні зміни спричинялися здебільшого конкретними історично-культурними подіями, зростаючими комунікативними можливостями середовища тощо. Якщо на розвиток давнього, особливо обрядового, репертуару могли впливати події, що відбувалися в часи первісного заселення слов’янських земель, формування і міграції племен, існування Київської держави та ін., то новий пласт народної, зокрема інструментальної творчости цього регіону, закладався під тиском культурних впливів з боку українців з інших територій, що в різні часи і за різних обставин сюди

мігрували, сусідніх народів та національних меншостей, які особливо активно переселилися на ці території в добу колонізації імперією Габсбургів і компактно проживали на цих територіях до 1930 рр. XX ст.

3.3. Композиційні особливості традиційної ансамблевої музики

Традиційний інструментальний ансамбль – конгломерат *єдности* виконавців і, водночас, *індивідуальности* кожного. З одного боку, гра народних музикантів-професіоналів в ансамблі максимально гармонійна та злагоджена, що утворює суголосну музичну цілісність звучання, з іншого – у ній спостерігаємо певну змагальність, адже кожен виконавець прагне бути почутим.

Досягнути загального гармонійного ***балансу*** звучання двох–чотирьох інструментів у традиційних капелах було не складно, коли партії 1–2 скрипок підтримували малі цимбали, бас та бубон («решітко»). Зі збільшенням кількості інструментів у складі капел доводилося їх трансформувати. Почали використовувати звукопідсилюючі пристрої для скрипки, збільшувати розмір цимбалів, інколи залучати великий контрабас замість басу, великий «бубон» замість «решітка», додавати нові мелодичні інструменти і т. д. (подекуди це практикують і досі). У разі, якщо звучання інструмента було не достатньо гучним, музикант вдавався до зміни регістру чи до глісандування, аби «прорізатися» ними у загальній насиченій фактурі.

Водночас із гармонійною злитністю та взаємопідтримкою, в народних ансамблевих композиціях спостерігається й певна змагальність між інструментами. Виконавці на другорядних інструментах епізодично переймають першість на себе, інколи справляючи на слухачів більше враження, ніж солісти. Особливо яскраво це проявлено в сольній віртуозній «перегрі» на окремих інструментах (на кшталт джазових сольних

імпровізацій у джем сешенах), що можна вважати відносно пізнім явищем. За свідченням скрипаля Івана Мартищука із с. Замагора Верховинського р-ну Івано-Франківської обл., такі «перегри» виконували у великих композиціях (наприклад, «Гуцулка», причому лиш у другій її частині – козачку) під час концертних виступів, а в традиційних ситуаціях (на весіллях, навіть танцювальних забавах) ніколи не використовували. Скрипаль космацько-брустурської традиції Іван Соколюк розповідав:

> І.: У самій весільній капелі того не замічав, а вже як робили ці оркестри, і брустурський був у нас, і шепітський,… то там уже давали соло і скрипці, і сопілці… Хіба як «Волошки» грають, то цимбали б'ють легенький акомпанімент, а скрипка грає… Барабан лиш приглушує звук тоді… як «Волошки» йшли, то на тарілці не бив, а лиш так легенько…, аби було чути. О.: Але на весіллі так не робили? І.: Так як ті «Волошки» – то було, а так, шоб повністю окремо грав – то ні… Як тато мій грав [на цимбалах], то на «Волошках» навіть лівою рукою приглушував струни таково, а соло скрипка грала. Ну і цей з Верховини, запис я чув, цей Ґавець грав, то там трошки так, шо цимбали лиш давали фон рівний, а скрипка соло грала. Але це вже так рідко, не так практикували часто. [с. Ковалівка Коломийського р-ну Івано-Франківської обл., Архів ПНДЛМЕ, НІ-12].

Імовірно, цю традицію гуцули могли запозичити від академічних музикантів (безпосередньо, або ж через румунсько-молдавських виконавців). У нинішніх карпатських капелах солювання в козачковій частині «Гуцулки» практикують доволі часто під час найрізноманітніших концертно-публічних виступів. Подібні більш-менш рівномірно розділені в часі соло бачимо й у транскрибованій авторкою роботи та Я. Павлівим гуцулці (див. Додаток, с. 231–268) з Космача, де флоярка солює вже у першій, коломийковій частині, перед переходом до козачків (за загальною тривалістю це ближче до середини звучання твору), далі, через 14 колін, звучить соло цимбалів, а на завершення, ще через 9 колін, – соло скрипки. У сольних частинах цієї композиції лише цимбаліст додав двотактовий перехід-вступ до своєї імпровізації з трьох восьмитактових колін-періодів, загалом усі виконавці зберігають чітку квадратність побудов, не виходячи за рамки звичних восьмитактових періодів. Усі сольні епізоди є тематично нейтральними, адже

ними музиканти демонструють свої віртуозні можливості. У цьому випадку чи не найефектнішим є соло цимбалів у виконанні відомого космацького музиканта Михайла Рибчука з рухом у швидкому темпі мелодичних фігурацій шістнадцятими тривалостями (на відміну від переважного руху восьмими в інших частинах). Скрипковий епізод на тему «волошки» у цьому творі тематично усталений і здавна виконується як сольний, в той час як традиційно – у супроводі «заглушених» цимбалів (в іншому виконанні гуцулки музикантами того самого складу він так і звучить). Тож, очевидно, відносно найдавнішими (напевно, від першої половини ХХ ст.) можна вважати скрипкові сольні епізоди з мінімальною підтримкою цимбалів, усі ж інші – результатом активної концертної діяльности гуцульських музикантів (від середини ХХ ст.). Деякі сучасні гуцульські виконавці під час виступів дають можливість заграти соло навіть на ударному інструменті, зокрема на «бубні» (гурт «Карпатська тайстра» з Путильського р-ну та ін.).

Фактурні особливості ансамблевої музики визначено роллю інструментів у традиційних ансамблях. І. Маційовський уважає, що число «три» в назві «троїстий» визначає таке розмежування *функцій* інструментів ансамблю:

1) перша, провідна партія – верхній, мелодичний голос (скрипка чи якийсь духовий інструмент);

2) друга партія – з основною функцією мелодико-структурного стрижня або, в пізніші часи, гармонічного кістяка твору (друга скрипка, цимбали, бас, контрабас);

3) третя партія – метро-ритмічний фундамент ансамблю, нерідко з поєднанням функції гармонічного басу (бас, контрабас, барабан, бубон) [144, с. 97].

Отже, одні й ті самі інструменти потрапляють до різних функційних груп, тому цю класифікацію критикує Олег Бут, зокрема щодо баса [18, с. 27]. Однак причина такої ситуації дещо глибша, адже деякі інструменти

насправді можуть поєднувати одночасно чи послідовно різні функції. Навіть у головній солюючій скрипковій партії часто звучать бурдонуючі відкриті струни, особливо в каденційних зворотах (див. гуцульські та бойківські мелодії на сс. 231–274 у Додатках). Цимбалісти також унаслідок широкого спектру можливостей свого інструмента можуть виконувати мелодію, бурдон, гармонічний супровід чи ритм, причому навіть у рамках одного твору (як у гуцульських мелодіях на с. 231–268 у Додатку, чи із наведених у І. Мацієвського [149][132], хоча домінуюча функція цимбалів у гуцульській музиці все-таки мелодична. Бурдонові цимбали, характерні для Бойківщини й Лемківщини, виконують лише бурдон і ритм, див. [251; 259]. Рівно ж і функційно бурдонові друга скрипка та бас можуть давати одночасно й ритмічну підтримку солістові. Тому для **музично-функційного** розмежування інструментів троїстої музики класифікація І. Мацієвського є цілком логічною, проте з обумовленням, що один і той самий інструмент може одночасно відноситися до різних груп.

Зокрема, О. Бут визначає три основні функції інструментальних партій традиційного ансамблю: *верх* (мелодична партія, провідна), *втора* (акомпануюча, комплементарно заповнююча), *підбивання* (ударно-ритмічна). Втору за типами фактури він поділяє на а) бурдонну, б) інтервально-гармонічну та в) дублюючу мелодію [18, с. 38–42]. Але дублювання мелодії лише частково відповідає поняттю акомпанування, тож фактично тут змішуються функції з видами інструментального багатоголосся, що й призводить до протиріч і свідчить про недосконалість запропонованої системи.

Як видається, логічніше розмежувати функції інструментів ансамблю на ***музичні*** й ***рольові***. За рольовим навантаженням у традиційних капелах завжди є ***один*** соліст (переважно скрипаль), котрий виконує головну мелодію твору. Навіть якщо її подвоюють інші інструменти – як у гуцульських

[132] Те саме пише І. Назіна й про білоруські цимбали, котрі в межах одного твору то на мить підхоплюють мелодичний контур, то розгалужуються підголосками, то збагачують його гармонічно і фонічно [164, с. 35].

капелах флоярка, згодом труба, саксофон, – вони завжди слідують за солістом і, зазвичай, пізніше вступають, коли не знають точно, яку з тем далі гратиме соліст (це виразно помітно у партіях флоярки і цимбалів у гуцульській композиції у Додатках, с. 231–268). Отже, можна стверджувати, що функційне розмежування партій троїстої музики – це провідна солююча партія та акомпанемент. Така диференціація виконавців кардинально відрізняє народні ансамблі від академічних, де може бути кілька солістів чи їх почергова зміна.

Різні форми ***інструментального багатоголосся*** Н. Супрун-Яремко диференціює на: 1) бурдонне; 2) унісонно-гетерофонічне, з незначним відхиленням від унісону; 3) гетерофонічне. Останнє є різновидом «нерозвиненого підголоскового багатоголосся, де відхилення від унісону мають характер нескладної, але свідомої імпровізаційності і створюють прообраз самостійних підголосків, що виникають під час паралельного […] руху голосів, який закінчується зазвичай унісонним або октавним кадансуванням». Четвертою формою вчена вважає бурдонно-гетерофонічне багатоголосся, що є видом мішаної фактури, іноді «з елементами антифонії, що виникає при почерговому виконанні мелодії двома групами виконавців» [210, с. 357]. Проте третьому виду багатоголосся – на межі підголоскової поліфонії – в інструментальній музиці властивий не лише рух паралельними інтервалами, а й одночасне поєднання доволі віддалених варіантів мелодії, а щодо четвертого, то антифонію, як спосіб виконання, а не вид багатоголосся, логічніше би було розглядати окремо.

Також в одному із покажчиків до антології награвань музичних інструментів гуцулів І. Мацієвський подає «антифонне одноголосся», але розглядає його як різновид фактури, а не багатоголосся. Для зразків у виконанні троїстої музики він розрізняє такі види награвань за фактурними особливостями: гетерофонне з епізодичними чотири- – п’ятиголоссям; гетерофонне двоголосся з подвійним (епізодично потрійним-почетвірним) бурдоном; гармонічне багатоголосся (одноголосся, епізодично дво-

триголосся з акордовим супроводом); гетерофонне триголосся з акордовим супроводом на тлі декількох бурдонів (хоча у прикладі № 113 радше спостерігаємо поєднання з акордовою гармонією, ніж триголосну гетерофонію); поєднання гетерофонного багатоголосся, імітаційної поліфонії, акордової гармонії та бурдонів [149, с. 396–397].

Загалом у музикологів та етномузикологів немає одностайності в диференціації гетерофонії і підголоскової поліфонії. Їх позиціонують кардинально різними (мотивуючи тим, що в гетерофонії голоси позбавлені самостійності), чи підголоскову поліфонію вважають частиною гетерофонії, трактуючи останню досить широко, або ж як явище на межі гетерофонії та поліфонії. Та й саме визначення «підголоскова поліфонія» не цілком вдале щодо його застосування до народної музики. Із цього приводу Б. Луканюк слушно зауважив: «Термін *підголосок* придуманий з орієнтацією на академічне розуміння гомофонного багатоголосся, де тема переважно буває у верхній партії, а нижні вторять їй або підпирають її гармонічно; в українському фольклорі один або два доповнювальні голоси розташовуються виключно *над* провідним, тож фактично виступають *надголосками* чи принаймні *міжголосками*, коли в нижньому провідному голосі з'являються епізодичні гетерофонічні розшарування» [116, лекція 2]. У традиційній інструментальній ансамблевій музиці часто досить складно провести межу між гетерофонією й підголосковою поліфонією через більшу схильність виконавців, порівняно з вокальною музикою, до імпровізації (особливо якщо це різновид орнаментальної[133] гетерофонії).

Отож, зважаючи на специфіку українського народного інструментального ансамблевого музикування, можемо виділити такі ***види багатоголосся в ансамблевій фактурі:***

1. Монофонія (рух в унісон чи октаву, подекуди в кілька октав).

[133] Термін вжитий О. Мурзіною [160, с. 347], згодом Т. Мюллєром [162].

Цей вид багатоголосся у традиційних капелах трапляється епізодично, виникаючи між окремими інструментами; він не має важливого значення, адже тривала гра в унісон чи октавами не буде надто цікавою для слухачів.

2. Гетерофонія.

Саме гетерофонія є основою давньої ансамблевої традиції, котра, вочевидь, формувалася в часи панування монодії. Більшість обрядових і старовинних побутових творів мають гетерофонний склад. Тяжіння до монодії особливо чітко простежується в гуцульських інструментальних капелах, де практично всі інструменти виконують основну мелодію (включно з пізнішими, здавалося би, першочергово призначеними для гармонії, гармошками, акордеонами та баянами, котрі теж доволі віртуозно грають мелодію. І. Мацієвський її частково простежує у деяких виконавців навіть у партії «бубна» через удари в різних частинах мембрани, що дають різну «висоту»). У традиційних ансамблях натрапляємо на такі типи гетерофонії:

- *переважно унісонна (із незначним розгалуженням голосів);*
- *бурдонна (з одним чи кількома бурдонами);*
- *орнаментальна (накладання доволі розвинених варіантів мелодії);*
- *стрічкова (із рухом паралельними співзвуччями чи акордами)*.

Мінімальна, унісонна гетерофонія, як і одноголосся, також не надто часте й радше епізодичне явище в ансамблях. Бурдон найбільше використовують у бойківських капелах. Він є характерною рисою стилю, адже притаманний не лише для бурдонових цимбалів, а й для другої скрипки (див. бойківські мелодії с. 269–274 у Додатках) та баса (чимало нотацій із бойківськими бурдоновими цимбалами та басом є у збірниках М. Хая, [251; 259]). Хоч і в інших регіональних традиціях бурдон також доволі часто вживають [221; 259; 149 та ін.]. За наявності кількох мелодичних інструментів в ансамблі їхні голоси, як правило, поєднуються в орнаментальній гетерофонії, де кожен інструмент, залежно від виконавських

можливостей, виконує свій варіант мелодії (що чітко простежується, наприклад, у гуцульських та західнополіських мелодіях, див. Додаток, с. 231–268, 282–287). У стрічковій гетерофонії, за твердженням Б. Луканюка, головний голос завжди перебуває внизу, що її кардинально різнить від гомофонії, де головна мелодія знаходиться у верхньому голосі [116, лекція 2]. Хоча така гетерофонія для інструментальних творів також надто мало вживана й властива більше вокальній музиці.

3. Поліфонія:

- *(під)голоскова (з відносно самостійними голосами);*
- *спонтанна контрастна.*

Оскільки, як ішлося вище, термін «підголоскова поліфонія» для традиційної музики не надто коректний, можна лишити лише термін «голоскова поліфонія». Типова вона для партій виконавців, схильних до імпровізації, коли основну мелодичну лінію іноді навіть важко впізнати (див. нотації партії флояриста гуцульської капели у Додатку на с. 231–268, котрий іноді навіть тонально грає «наперекір» солюючій скрипці[134], проте в ансамблі його партія звучить цілком злагоджено з партіями інших інструментів). Хоча, межа між орнаментальною гетерофонією та голосковою поліфонією дуже непевна, і останню можна відносити до розвиненої гетерофонії. Контрастна ж поліфонія не притаманна традиційній музиці й може виникати лиш у спонтанних ситуаціях, наприклад, коли на весіллі капели молодого й молодої зустрічаються біля церкви й кожна грає свою мелодію (інколи намірено «збиваючи» своїх конкурентів загальним незлагодженим звучанням).

4. Гомофонія.

Це, безумовно, пізнє явище в ансамблевій традиції, що особливо почало поширюватися від середини XX ст., хоча, порівняно з академічною традицією, у народній практикують обмежене використання гармонічних функцій. Народні музиканти рідко виходять за межі тоніко-домінантово-

[134] Гуцульський скрипаль Іван Соколюк у розмові з Я. Павлівим, флояриста за це критикував (з усної бесіди з Я. Павлівим).

субдомінантових співвідношень, частіше використовують лише дві функції – тоніку й домінанту, що свідчить про пристосування пізнішої гармонії до давнішої традиційної мелодії (див. партії другої скрипки в лемківських, чи лівої руки баяна в західнополіських мелодіях у Додатках, с. 275–287).

Подібне спостерігаємо й у ***ладовій будові***, коли новіша музика тональної системи з плином часу щоразу більше змінює давнішу музику з проявами модального типу мислення. У давніх творах народної музики, в тому числі й ансамблевих, частіше простежується тетрахордове мислення, аніж тональне, з переважанням тоніко-домінантових функційних відношень. Особливо модальність характерна для обрядової музики монодичного типу, хоча також трапляється й у старовинних танцювальних мелодіях. Якщо у вокальних творах кількість тетрахордів в одному творі невелика через обмежений діапазон голосу, то в творах інструментальних, унаслідок ширших можливостей звукових знарядь, із тетрахордів можуть бути сформовані досить скомпліковані комбінації[135]. Прикметно, що інструментальна ансамблева музика дає краще й об'єктивніше уявлення про ладову будову творів порівняно із сольною, позаяк кількість мелодичних інструментів у ній збігається з кількістю одночасно виконаних варіантів мелодії, що дає змогу оперувати ширшим порівняльним матеріалом.

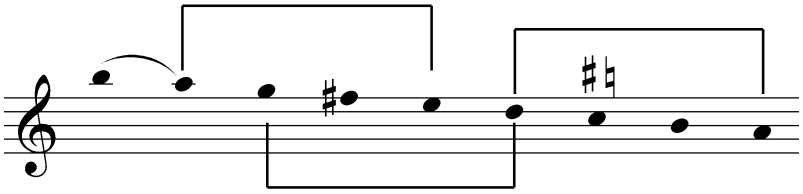
Так, для прикладу, *модально* організовані мелодії знаходимо у бойківському та західнополіському творах у Додатку В на с. 269 та 282[136]. У *бойківських* коломийках в частині А є поєднання трьох тетрахордів: a^2–e^2 (з верхнім увідним тоном h^2 до верхньої основи), g^2–d^2, d^2–a^1 (зі змінним нижнім увідним звуком до верхньої основи, cis^2–c^2, що типово для системи тетрахордового мислення), див. *Приклад 1*:

---

[135] Однотетрахордові мелодії, котрих предостатньо в народновокальних обрядових творах, в інструментальній ансамблевій музиці практично не трапляються.

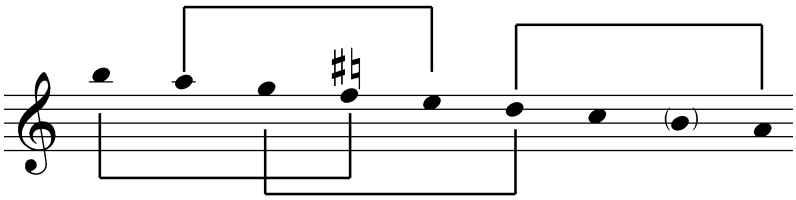
[136] Для ладового аналізу модальних систем надалі використана теоретична розробка Б. Луканюка, вміщена у статті «Думовий лад. Причинок до теорії модальності» [110], котрий розвинув та удосконалив ідеї П. Сокальського в сенсі розуміння тетрахорду не як звукоряду, а ладу зі своєю специфічною організацією. Щоправда, тут для опису застосовано уживанішу, ніж та, яку запропонував Б. Луканюк, термінологію.

Приклад 1



Верхній тетрахорд із середнім поєднані між собою способом перехрещення, середній і нижній – через накладання опор (коли нижня основа верхнього тетрахорду стає верхньою основою нижнього, т. зв. модальна модуляція зі спільними ладовими опорами). У другій частині, B, маємо поєднання навіть чотирьох тетрахордів: h^2–fis^2; a^2–e^2; g^2–d^2 (не надто чітко виражений), d^2–a^1 (з відсутнім верхнім увідним тоном до нижньої основи), див. *Приклад 2*:

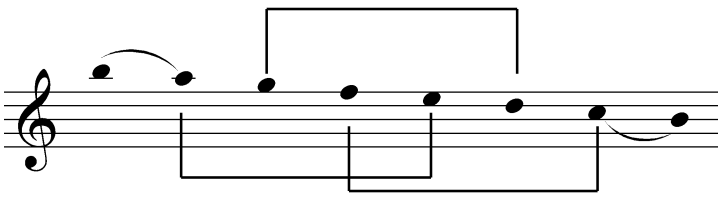
Приклад 2



Три верхні тетрахорди поєднані методом перехрещення, третій із четвертим – через накладання.

У західнополіській польці обидві частини твору мають по три тетрахорди. У частині A тетрахорди a^2–e^2, g^2–d^2, f^2–c^2, поєднані методом перехрещення[137], див. *Приклад 3*:

Приклад 3

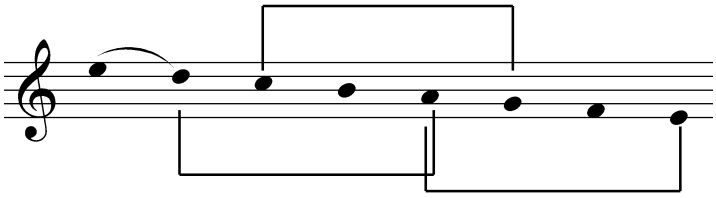


У верхньому тетрахорді є ще верхній увідний тон h^2, що звучить лише в частині A2 у партії блок-флейти, а у нижньому – нижній увідний h^1 до

[137] У партії баяна – октавою нижче, що є регістровим перенесенням.

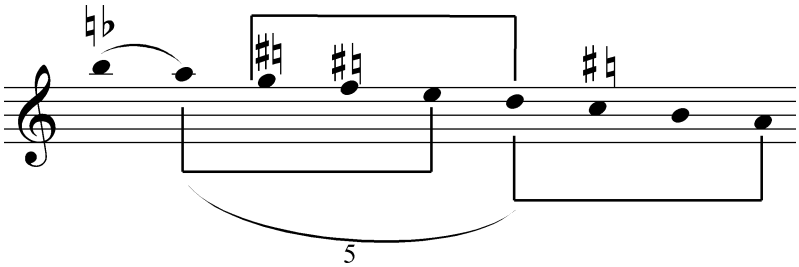
нижньої основи. У частині А5 знову ж у блок-флейти звучить ще верхнє c^3, як мелодичний варіант тону g, однак навряд чи можна уважати c^3–g^2 окремим тетрахордом, позаяк це поодинокий випадок у всьому творі, зумовлений швидше впливом тональної системи (як заміна звука в акорді однієї функції). Ладова організація у частині В переважно двотетрахордова (перехресні тетрахорди d^2–a^1 із верхнім увідним звуком до верхньої основи, та c^2–g^1), а у частині В2 додається ще третій тетрахорд a^1–e^1, див. *Приклад 4*:

Приклад 4



Окрім зразків суто модальних, існує низка творів із перехідною, за умовною назвою Б. Луканюка[138], так званою квінтакордовою системою, коли при загальному тетрахордовому мисленні в мелодиці акцентуються квінтові співвідношення між основами тетрахордів – подібно до тоніко-домінантових ходів у мелодіях тонального типу. З-поміж прикладів у Додатку Б такі перехідні ладові системи наявні у гуцульських коломийкових мелодіях (до співання та в гуцулках, с. 217). Наприклад, у співанках в частині С тетрахорди a^2–e^2, g^2–d^2, d^2–a^1, та водночас акцентовано квінту d^2–a^2, див. *Приклад 5*:

Приклад 5



[138] Запозиченою, вочевидь, у В. Гошовського.

Рівно ж відчутний вплив тональності у гуцулкових мелодіях A, C, E, F, G, H, J та інших.

Зразками суто тональних мелодій, що свідчать про їхнє пізніше походження, є частина козачків у гуцульській композиції та лемківські мелодії (Додаток Б, с. 252, 275). Хоча й у них подекуди відчуваються прояви модальности: у квартових стрибках між стійкими щаблями та в обмеженому використанні гармонічних функцій. У сюїтних композиціях, виконуваних музикантами народних інструментальних ансамблів, ладо-тональний план не завжди одноманітний (хіба більше у капел із використанням бурдонових інструментів, як у бойківському прикладі в Додатку Б на с. 269). Традиційні музиканти-професіонали легко переходять в інші тональності, колоритно урізноманітнюючи загальну композицію. Вершинну майстерність у цьому виявляють гуцульські музиканти в гуцулках, не лише вільно переходячи в інші тональності, а й іноді повторюючи ті самі теми в нових тональностях (як у Додатку Б козачкова тема К на с. 259, що вперше виконується у C-dur, а наприкінці твору – у D-dur), незважаючи на те, що традиційно за кожною темою закріплена певна тональність (наприклад, початок козачків – у F-dur).

Вибір тональностей для виконання твору капелою із традиційним інструментальним складом визначено тим, наскільки вони є зручними для кожного інструмента, але передусім для скрипки. Такими зручними тональностями для скрипки, як головного інструмента ансамблю, є D-dur, d-moll, A-dur, a-moll, F-dur тощо. Однак, якщо в капелі є інструменти з незмінною висотою строю, то скрипалям доводиться пристосовуватися до них чи навіть спеціально перестроювати інструмент (скажімо, узгоджуючи з баяном, кларнетом та ін.). В окремих випадках ладо-тональний план ансамблевих композицій набуває формотворчого значення: приміром, на Бойківщині в одному з варіантів козачка він дістає риси, близькі до тональної репризности (із послідовністю d-moll – D-dur – C-dur – D-dur).

Загалом можемо констатувати, що найдавніші зразки ансамблевої НІМ не лише українських Карпат та Західного Полісся, але й інших українських

земель мають тетрахордову ладову будову[139]. Ознаки тональності – свідчення пізнішого походження творів.

Технічні й естетичні якості ***мелодики*** в народноансамблевих творах залежать не лише від здібностей виконавців, а й від технічних можливостей інструментів, адже саме вони визначають спроможність музикантів майстерно варіювати мелодичну лінію. Прикметно, що народні музиканти-професіонали майже ніколи не повторюють ту саму мелодію в незмінному звучанні. Рівень інтенсивности мелодичних змін безпосередньо залежить від обдарування музикантів та їхнього вміння імпровізувати. Тому талановиті виконавці використовують усі обрані на їхній розсуд можливості для орнаментування мелодії, як-от: оспівування її головних тонів прохідними й допоміжними звуками та заміна їх на однофункційні; мелізматичні прикраси; заповнення стрибків відповідними мелодичними фігураціями; пропуски окремих тонів та ін. Усе це чітко проявляється через порівняння тем, що звучать повторно або почергово у різних інструментів. При цьому характерним є те, що, як наголошує А. Скоробогатченко, «…ансамбль з меншою кількістю учасників володіє більшою імпровізаційною свободою й навпаки…» [198, с. 116].

У середовищі народних музикантів надзвичайно високо цінують мистецтво мелодичної імпровізації як уміння майстерно розвивати наспіви засобами орнаментації саме під час виконання. На Західному Поліссі орнаментацію мелодії позначають такими термінами, як «вибенди», «варіації», «фіндіклюшки», «перебори»:

> І.: То як я зробив, понімаєш, вибенди всякі, то аж він сміється. Як заграє на гармошки, чи там на баяні «Яблучко», а я тако як зроблю, то… То я там один грав, такий старічок грав, ми кончили своє весілля, кажемо: ідем на друге весілля, побачимо, там знакомий грав, я зайшов туда, а він каже, той музикант, шо на гармошки: «Санька, візьми-но скрипку». Я кажу: «Дядя Андрей, ви позволите мені пограти?», він каже: «Пожалуста». Як я йому впекнув «Яблучко» на гармошки, я, знаєш, той, вибенди робив – аж подскікує, сміється, такий дувольний.

[139] Пентатоніка, за спостереженнями Б. Луканюка (інформація з усних лекцій), притаманна вже хіба нашим західним сусідам, наприклад, полякам, а в українців домінує тетрахордове ладове мислення.

> Каже, шо с тубою можна, Санька, грати, а з ним мені тєжко грати….О.: А те, шо ви робите, той вибендик, то ви самі собі видумуєте, чи то колись так грали? І.: Сам, я з свеї голови сам так. І хороше вже, понімаєш [с. Столинські Смоляри Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, Архів ПНДЛМЕ, ЕК-182/2].
>
> Коли спочатку по-простому, а потом вже начинаєш перебором грати, шоб красівіш було [с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, НІ-12].
>
> То начало, як я. А вже як я навчився, то вже я усовершенствовав сам, став варіації свої робити. А вже я добавляв посля сам, од свеї голови….Там нема всяких варіацій, фіндіклюшок, але він правильно міг зобразити мелодію. Варіації – то я вже сам придумав [с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, НІ-12].

Особливе місце у збагаченні мелодики займає ***орнаментика***, яка утворюється мелодичними зворотами (оспівуванням звуків мелодії додатковими тонами у плавних ходах і стрибках), що прикрашають основний абрис мелодії, посилюючи експресивність її звучання і динамічний розвиток тематизму на всіх ділянках музичної форми. Одним із проявів орнаментики в народній інструментальній музиці є *мелізми* у вигляді невеликих мелодичних прикрас, якими виконавці залюбки користуються на будь-якому мелодичному інструменті незалежно від його функції в ансамблі. Частота використання тих чи інших мелізмів залежить від індивідуальних уподобань музикантів, виконавської майстерності та технічних можливостей інструмента. Визначальну роль в артикулюванні звуків мелодії (і внаслідок їх дрібнення відповідно до вияву бездоганної темпової моторики) скрипалями й сопілкарями (фрілкарем, пищавником) відіграють такі мелізми: короткий (перекреслений) і довгий *форшлаги*; усі види *мордентів* (простий і подвійний), як прямі, так і зворотні; коротка і довга *трель*; чотири- та п’ятитонове *групетто* (рідше). Для цимбалів, як інструмента і гармонічного, і мелодичного, улюбленими є такі види орнаментики: віртуозні акордові висхідні та низхідні *пасажі*; гармонічні, мелодичні *фігурації*, до яких також належить і часто вживаний виконавський прийом *тремолювання* (як на двох звуках, так і одному, що наближає цей прийом до скрипкового *vibrato*). Характерно, що гуцульські музиканти частіше вживають орнаментику, аніж виконавці інших регіонів, що свідчить про їхнє особливо розвинене художнє

мислення. Хоча, можливо, в регіоні Полісся колишнє багатство мелізматики й мелодики загалом суттєво нівельоване через заміну давніших ансамблевих скрипок пізнішими гармошками та баянами.

Вагомою об'єднавчою силою в ансамблі є ***ритміка***, що виявляє себе яскраво й структурно упорядковано в гуртовому музичному інструменталізмі. Суто ритмічну функцію в ансамблі можуть виконувати не лише ударні інструменти, а й друга або третя скрипка, цимбали, бас, одночасно із мелодичною підтримкою взаємодіючи у спільному процесі чітко структурованого звукотворення. У танцювальній музиці загальну партитуру звучання твору у реальній виконавській ситуації суттєво доповнюють удари ніг танцюючих (т. зв. *корпофони*, за Д. Олсеном[140], чи *корпоромузика*, за І. Мацієвським). Та й самі музиканти нерідко під час гри вистукують ритм ногою (хоча це більше типово для сольного виконання, що сприймається як компенсація відсутності ударних інструментів). Прикметно, що в деяких транскрипціях І. Мацієвського та М. Хая удари ноги музикантів чи навіть їхні плескання в долоні транскрибуються, що, безумовно, можна вважати виявом дуже позитивного досвіду [259, с. 223, 275; 149, с. 146].

У XX – перших десятиліттях XXI ст. найважливішими ритмічними знаряддями в українських традиційних інструментальних ансамблях були суто ударні: бубон («решітко») та великий барабан з тарілкою («бубон»). Головні вимоги для яскравої гри на цих інструментах були пов'язані з обов'язком вправно супроводжувати мелодію та чітко підтримувати ритм:

> О.: А хороше б'є, то як він мусить бити? І.: Не напивається, под музику шоб бив, він за нами йшов, як музика грає, так бубнєр мусить [с. Столинські Смоляри Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-182/2].
>
> То ж ни кажний вміє барабанити ше. Шоб барабанити, то треба вміти пуд скрипку. То якшо він харашо барабанить, баби співають, а вже мені й лекше грати [с. Тур Ратнівського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-176/26].
>
> Береш когось кращого, є такі, шо як б'є, то аж легко грати, так підганяє. А є такий, шо затягує. З ким легше грати, того береш. То

[140] Див.: https://www.jstor.org/stable/852676?seq=1.

> такий харашо, шо ритмічно грає [с. Воєгоща Камінь-Каширського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-167/1,2].

Уважали, що добрі барабанщики істотно полегшують і підтримують гру скрипаля (гармоніста, баяніста), а за потреби «заглушують» можливі недоліки гри соліста:

> Я тіко тако смиком туди-сюди, а він покриває.,… І.: То решіткою воно переглушить, перебере, і получається. А сам мусиш руками ше нажимати, шоб говорила. А як барабанщик є, то шо й не так, а воно получиться [с. Тур Ратнівського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-176/26].

Ритмічно найорганізованіша ансамблева танцювальна музика переважно виконується в акцентно-динамічному ритмі, оскільки для зручності танцювання необхідні чіткі акценти. Утім, у давніх танцювальних композиціях стабільні акценти далеко не завжди можна почути, а ритм набуває ознак дольного[141], ніж акцентного. У решті ж творів тип ритміки залежить від жанру. За частотністю використання в ансамблях це знаний із теоретичних розробок Б. Луканюка т. зв. часокількісний ритм [117] і його різновиди: дольний, мірний і рубатний [109]. Останній, хоча більше притаманний сольним композиціям, однак зустрічається також в ансамблях у вигляді рубатних фрагментів, як, наприклад, у деяких весільних ладканках, у початковій темі відомої «Верховини», коли соліст виконує у вільній ритміці мелодію, а інші інструменти його легко підтримують.

У межах відносно стабільної загальної метро-ритмічної схеми майстерність народних музикантів-професіоналів проявляється у вмілому відході від заданого ритму без порушення цілісності композиції. Розмаїттю метрики сприяють акцентування слабких долей, синкопи (особливо міжтактові), зміщення метричних долей в однакових мелодичних мотивах. У ритміці також використовують величезну кількість прийомів варіювання основних угрупувань у межах сталої метро-ритмічної схеми (дроблення, введення довгих тривалостей після коротких та багато інших).

[141] Згідно з типами ритміки, запропонованими Б. Луканюком [109].

Темпи в народноінструментальній ансамблевій музиці є традиційно усталеними, хоча й мають регіональні відмінності, коли ті самі твори в одних населених пунктах виконують швидше, в інших – повільніше. Крім того, темпи можуть змінюватися й історично. Приміром, гуцульські музиканти стверджують, що колись танець «Гуцулку» виконували повільніше, ніж тепер. Також темпи можуть бути змінені залежно від ситуації виконання, як-от коли музиканти змагаються з танцюристами, постійно збільшуючи швидкість, аби втомити останніх. Подібним є типове виконання танцювальних сюїт, починаючи від повільніших танців і завершуючи швидкими. Прийом каденційного заповільнення темпів почав поширюватися в ХХ ст. під впливом писемної традиції.

Динаміка в народній музиці, не маючи такого значення, як в академічній, є досить стабільною й залежить більше від ситуації, жанру чи загального шумового контексту. Винятком є окремі жанри, у яких наявні стабільні динамічні контрасти, як у танці аркан із програмними частинами «Батько спить» і «Батько встав», чи поступове динамічне наростання в танцювальних сюїтах. Під впливом академічної традиції народні музиканти на завершення твору іноді зменшують гучність звучання або, навпаки, посилюють динаміку, що особливо характерно для музики пізнішого походження.

У ***музичних формах*** в ансамблевих композиціях, порівняно із сольними, імпровізаційність виявлено меншою мірою.

У творах, виконуваних «до співу», формотворення залежить від пісенного відповідника, переважно строфічного чи, значно рідше, тирадного. У танцювальних і маршових композиціях основою формотворення цілого є музичні періоди, що своїми характеристиками мало різняться від добре знаних та описаних у класичній музиці. У середовищі народних музикантів

періоди головно співмірні з т. зв. колінами або куплетами, під якими розуміємо різні мелодії в межах одного твору[142]:

> Ми три куплети тільки граємо, а вона ше, там є більше цього, коли я тако слухав, ... раз чув, один грав, но ми обикновєнно так грали. О.: Як в вас називають: куплети чи коліна, по-давньому? І.: Три коліна. То так, то так [с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, НІ-12].

У танцювально-маршовій ансамблевій народноінструментальній музиці Західних Карпат і Полісся переважають восьмитактові квадратні періоди повторної будови. На відміну від серединних каденцій класичних періодів академічної музики, половинна каденція здебільшого завершується тонічною функцією, а не домінантовою (чи умовно тонічною в модальній системі). Та є чимало відхилень від цієї схеми[143], а саме:

- 16-тактові та чотиритактактові періоди, величина котрих може залежати від різних позначень у них розміру, залежно від індивідуального трактування нотувальника (приміром, у І. Мацієвського деякі гуцульські коломийкові й козачкові твори транскрибовано в розмірі 4/4, а не 2/4, з, відповідно, чотиритактовими періодами замість восьмитактових, як у інших дослідників [149; пор. із: 31]);
- періоди з двома реченнями неповторної будови, у яких іноді друге не має самостійного тематичного матеріалу, а радше є розширеним кадансуванням із обігруванням тоніки чи головного ладового устою (див. приклад гуцулки на с. 231–268 у Додатку Б, частини A, B, C, J, K та ін.)[144];
- періоди наскрізної будови (як у частині D Гуцулки в Додатку Б, с. 236);
- періоди із трьох або чотирьох речень, котрі, зазвичай, є різновидами періодів із двома різнотематичними реченнями, лиш із їхніми репризними повтореннями (див. бойківські коломийки в Додатку Б, с. 269);

---

[142] Хоча є й інші трактування поняття «коліно»; див. про це у І. Фетисова [244].
[143] Котрі трапляються рівно ж і в академічній музиці.
[144] Таких періодів кількісно менше в західноукраїнській танцювальній НІМ, аніж повторних.

– періоди з внутрішнім розширенням, що трапляються доволі рідко (наприклад, у частині Е із Гуцулки у Додатку Б на с. 238, де друге речення розширюється на один такт через повторення другого мотиву теми);
– періоди із зовнішнім розширенням, найтиповіші для бойківської танцювальної музики, коли так звані «перегри» (фактично, розгорнені додаткові каденції) між головними тематичними побудовами можуть перевершувати за обсягом самі теми; М. Хай у своїх транскрипціях позначає їх окремими літерами, скажімо, ПА – перегра до теми А і т. д. [251]). Розгалужені зовнішні доповнення можемо знайти у бойківських коломийках у Додатку Б с. 269, де основний період через повторення першого речення розширюється до трьох речень, а доповнення будується на матеріалі другого речення завершального характеру та розміру в один чи два додаткові періоди із двох чи подекуди трьох (у частині В) речень.

Завершені побудови-періоди лучаться у великі композиції різних форм. Аналізуючи їх, дослідники вирізняють прості (одно-, дво-, тричастинні) та складні (варіаційні, рондоподібні, концентричні, сюїтні, сонатоподібні) форми. Важливо враховувати те, що в народній музиці форми не є сталими, що зумовлено багатьма чинниками. Адже кожен твір існує у безлічі виконавських варіантів, котрі за формою можуть суттєво різнитися один від одного. Залежно від конкретних умов певна композиція реалізується по-різному, зокрема в часовому вимірі, оскільки тривалість звучання танцю визначається кількістю охочих натанцюватися, силою й запасом іхньої енергії [138, с. 323].

До мобільних елементів композиції належать кількість тем, а також співвідношення між постійними темами, що їх варіюють, і новими, про що читаємо в І. Мацієвського: «В одних випадках за кількістю проведень, масштабом, інтенсивністю розвитку й мірою варіювання своєї власної структури та її елементів на перший план виступають одні теми, в інших – вони поступаються місцем іншим темам, своїм “сусідам” із композиції» [138,

с. 318]. Наприклад, п’ятьом різночасовим і різноситуативним записам одного бойківського козачка відповідають такі комбінації мелодій:

ГНІ-12, 6/XI, №6/11[145] $AA_1BCC_1A_2A_3DB_1C_2C_3$

ГНІ-12, 7/I, №5/8 $AA_1BCB_1C_1A_2A_3B_2C_2B_3C_3$

ГНІ-12, 7/V, №8/9 ABC

ГНІ-12, 8/II, №25/35-38 $AEFF_1GF_2A_1E_1F_2F_3A_2A_3$

ГЕК-34, №5/13-17 $B\{Г\}AA_1EFF_1F_2F_3$

Отже, задля об’єктивної оцінки формальної будови народноінструментальних награвань необхідні багаторазові записи і, найголовніше, у природних виконавських ситуаціях. Адже граючи спеціально на прохання збирачів, музиканти можуть суттєво скорочувати композиції. Виконавці свідомо творять форми й навіть дають свої назви окремим їх елементам або частинам. Наприклад, доволі кумедно звучить у західнополіських музикантів початок творів, іменований як «кінець», «грати з кінця», що означає грати з початку.

Деякі українські етноінструментознавці аналізують форми народноінструментальних творів на базі лише існуючих експедиційних матеріалів, без особливих намагань простежити наявність у них певних закономірностей. Одна із дослідниць, Вікторія Ярмола, спробувала не лише розглянути всі зафіксовані нею виконавські версії рівненсько-волинської скрипкової традиції, а й вирізнити їхні типові риси [299]. На основі аналізу вона виокремила такі типові для вказаного регіону форми: A_n, $A+B_n$, $A+B+A_n$, $A+B+C_n$. Друга із цього ряду форма реально функціонує радше як розширений варіант попередньої, лише з обрамленням: $(A+B)_n+A$. Тож фактично дослідниця задекларувала лише три форми як типові для досить великого етнографічного регіону, що певною мірою спрощує реальну картину народноінструментального музикування. Насправді, виконуючи один твір, виконавці рідко оперують більшою кількістю тем, ніж три, але

[145] Усі оригінали зберігаються в Архіві ПНДЛМЕ при ЛНМА ім. М. Лисенка; чотири перші приклади – з особистих записів авторки.

не завжди вони грають їх у такій схематичній послідовності.

Наведемо для прикладу схеми кількох інтерпретацій, записаних дисертанткою західнополіських польок, які формально значно складніші та не вкладаються у схеми цих трьох типів, і їх навряд чи можна вважати виконавськими «помилками»[146]:

$AA_1BB_1CA_2A_3B_2B_3C_1C_2A_4B_4A_5B_5B_6C_3C_4A_6A_7B_7B_8C_5C_6$

$ABA_1A_2B_1A_3B_2A_4B_3A_5A_6B_4A_7$

$AA_1BCC_1A_2A_3B_1C_2C_3A_4A_5B_4B_5A_6A_7B_5B_6A_8A_9$

Тож, як бачимо, композиції набувають рис в'язанок (попурі), що відповідає популярному серед народних музикантів терміну-словосполученню «в'язанка мелодій». Більше того, за твердженням самих поліських виконавців, під час танцювальних забав вони іноді з'єднували докупи кілька танців, граючи їх без перерви. Найчастіше починали з повільнішого вальсу, далі переходили на швидку одну або кілька польок, виконаних підряд. На Західному Поліссі не були сформовані стабільні структурні поєднання, як у гуцулці (коломийки + козачки з визначеним набором тем), хоча й виникали поодинокі випадки щодо творення макрокомпозицій. Подібне траплялося і в НІМ бойків, коли традиційно після сторцака виконували козак, а потім швидші коломийки, чи в лемків, котрі так само сполучали початкові повільніші танці з подальшими швидшими. Така дводільність композицій, а часом і тридільність (головне – з поступовим пришвидшенням чи композиційним нагнітанням) – типове явище для традиційної інструментальної музики загалом.

Досить лаконічний і чи не найвдаліший поділ танцювальних форм пропонує Р. Гарасимчук для гуцульських танців, що його (поділ) можна застосувати також для інших регіонів і жанрів. Так, усі твори він поділяє лише на дві групи:

[146] Наведені схеми взяті з Архіву ПНДЛМЕ, ГНІ-12 10/5, с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської обл.

1. «równokształtną»[147], тобто з однорідними, ідентичними частинами (типу А+А+А+А і т. д.), та
2. складені з різних мелодій, котрі називає «złożonymi», які, своєю чергою, комбінуються у великі форми [317, с. 11][148].

Беручи за основу цей поділ та дещо його вдосконалюючи, диференціюємо народноінструментальні композиції на такі:

1. – *Однорідні* строфічної[149] будови, причому, складені не лише з однієї теми, а й зі стабільного повторення кількох тем (максимум – трьох) типу «заспів–приспів / розгорнений приспів». До них можна віднести всі типові західнополіські (котрі поширені і в інших регіонах) форми A_n, AB_n, ABC_n;

2. – *Різнорідні,* які поділяємо на:

а) «в'язанкові» – набір різних тем у межах одного твору;

б) сюїтоподібні – поєднання кількох творів в одній композиції.

В'язанкові форми також можуть бути структуровані по-різному – залежно від певних виконавських ситуацій. Це, зокрема, твори наскрізної тематичної будови зі схемою ($AA_1BCC_1DD_1EE_1F$)[150], а також із моментами повторності й тематичними арками ($ABB_1CC_1A_1A_2C_2C_3$); рондоподібні ($AA_1A_2A_3BB_1A_4A_5$ A_6CA_7, $ABCA_1B_1DEB_2A_2$); концентричні ($AA_1BCC_1B_1B_2A_2A_3$); тричастинні репризні ($AA_1BB_1A_2A_3$, AA_1BCA_2); комбіновані (наприклад, рондоподібна + наскрізна з елементами повторності: $AA_1BB_1A_2CC_1A_3A_4DEFD_1F_1GG_1E_1$) та інші. Кілька таких композицій може бути сполучено в сюїти. Лише одна з них – гуцулка – отримала, окрім сталого поєднання двох танців – коломийок і козачків, ще й свою сталу назву, нехай і недавнього походження. Це свідчить про особливості зростання професіоналізму та унікальність музичної культури Гуцульщини.

---

[147] За польськомовним виданням 1939 р. В україномовному перевиданні 2008 р. ці терміни відсутні.

[148] Подібний поділ композиційних блоків подає і М. Хай для форм танцювально-приспівкової музики українців: «а) монотематичні, варіяційно розгалужені; б) політематичні великі композиції» [252, с. 438].

[149] Тут ідеться про строфу інструментальну, котра, зрештою, часто має і вокальні відповідники.

[150] Усі подані схеми – із реальних, зафіксованих авторкою творів, що зберігаються в Архіві ПНДЛМЕ, фонді ГНІ-12.

Компонування, як процес творчости народних музикантів-професіоналів, певною мірою пов’язувалося з новаторською інтерпретацією відомого автохтонного чи запозиченого матеріалу та здійснювалося через деякі порушення суворих законів і вимог традиції. Лише згодом під впливом авторської музики виконавці почали створювати власні композиції, а пізніше ще й власні досить вдалі авторські пісні чи інструментальні мелодії (наприклад, Володимир Мичко зі Славського, лідер створеного ним гурту «Баламути», вчитель музики Михайло Щербан із с. Бусовисько Старосамбірського р-ну Львівської обл. та багато інших).

Отже, музиканти весільних капел свідомо підходили до побудови форми «продукту» своєї діяльности – інструментальної музики. Вони її творили-відтворювали як на мікрорівні – вибір прикрас, варіантів мелодій, послідовності тем, – так і на макрорівні – шляхом поєднання або чергування творів, оновлення репертуару й т. ін. Композиція традиційної ансамблевої музики залежала від:

– усталеної традиції етнічного середовища;

– історико-культурних змін;

– конкретних виконавських ситуацій;

– індивідуальности народних музикантів-професіоналів.

Позаяк інструментальний ансамбль – гармонійне поєднання виконавців-індивідуумів, для ансамблевої музики надзвичайно важливою є її фактурна специфіка. В українській народноінструментальній музиці одні й ті самі інструменти можуть виконувати різні функції (мелодичну, супровідну, ритмічну), однак рольова диференціація музикантів переважно зберігається: з одного боку, соліст/лідер, керівник гурту, з іншого – виконавці, які підтримують та акомпанують. Залежно від видів і музичної стилістики творів, в ансамблевій музиці витворюються й різні види багатоголосся: монофонія, гетерофонія (унісонна, бурдонна, орнаментальна, стрічкова), поліфонія (голоскова, спонтанна контрастна), гомофонія.

Інші характерні параметри ансамблевої музики – лад, тональність, мелодика, ритміка, темп, динаміка, музична форма – є типовими не лише для ансамблевої, а й для всієї української народноінструментальної музики. Саме в ансамблевому, а не сольному контексті інструментальної композиції найкраще здійснювати розгляд кожного з них, тож і аналітичні висновки як наслідок такого розгляду будуть об'єктивнішими.

Висновки до Розділу 3

Жанрово-композиційні особливості ансамблевої НІМ Карпат та Західного Полісся періоду XX – початку XXI ст. зумовлені, з одного боку, усталеними традиціями цих етнографічних регіонів, споконвічно укладеними та різною мірою збереженими, з іншого, – усіма зовнішніми та внутрішніми іноваційними впливами, що трансформували цю традицію.

Задля зручності упорядкування репертуару української НІМ було запропоновано жанрову класифікацію творів за способом їх вираження та функційним призначенням на 1) лірику, ліро-епіку, ліро-драму / музику до співу, 2) драму / музику до танцю та ходи (маршів), 3) епіку / музику до слухання, з урахуванням обставин виконання – обрядових чи побутових (у значенні буденних), а в танцювальній музиці – ще й середовищного походження (питомі та напливові твори). Ця схема лежить в основі розгляду репертуару народноінструментальних капел західноукраїнських Карпат і Полісся.

Співна календарна обрядова лірика досліджуваних регіонів у виконанні капели представлена лише творами зимового жанрового циклу, котрі, очевидно, були пізнім явищем для ансамблів. За згадками респондентів, у давнину виконання коляд та щедрівок супроводжували лише сольною грою (скрипки, пізніше гармошки чи баяна). Натомість важливою частиною була гра до родинно-обрядових співних жанрів, зокрема весільних ладкань, пісень та приспівок, а також побутових пісень під час різноманітних застіль.

До драматичних жанрів народноансамблевої музики належить гра до обрядових і побутових танців та маршів, яка є кількісно найчисельнішою групою в репертуарі троїстих музик. Сюди належать як питомі для своїх середовищ твори (коломийкові для Карпат, крутак, солоха, терниця, приймак, чумак, гречка та ін. для Західного Полісся, загальнонаціональні козачкові танці), так і напливові, інонаціональні, привнесені внаслідок впливу зовнішніх факторів (полька, краков'як, оберек, вальс, штаєр, танго, подіспан, яблучко, коробочка, чардаш, го́ра, сирба та інші). Доволі пізнє походження мають і марші, виконувані часто на мелодії популярних пісень.

Епічні жанри у виконанні інструментальних ансамблів малочисельні, позаяк епіка – прерогатива сольного музикування. Хоча поодинокі зразки ансамблевої музики для слухання зафіксовано, зокрема, обрядові: коляднцька «Мелодія під вікном» на Бойківщині та повсюдний пізнього походження урочистий туш.

У XX – перших десятиліттях XXI ст. на теренах Карпат і Західного Полісся відбувалися значні зміни в розвитку традиційної культури, її інструментального компонента, зокрема, пов'язані із частковою втратою питомих жанрів і форм музикування та заміною їх напливовими. Музиканти дедалі більше зорієнтовані на загальносвітові стандарти, ніж на локально-національні, хоча бувають винятки, наприклад, часткове використання місцевого репертуару для гри на електронних інструментах. Напливові твори проникли в репертуар народних музикантів-ансамблістів, головно, завдяки збільшенню комунікативних можливостей середовища, а звідси – його розімкненості. Нові жанри, що синтезувалися з питомими, стали невід'ємною частиною традиційної культури, оновивши її музичний побут.

Чимало змін у цей час відбулося й у композиційних особливостях народноансамблевої музики. Зі збільшенням складу капел музиканти почали використовувати нові виконавські прийоми. Під впливом писемної традиції та інших зовнішніх чинників у репертуар додали концертні сольні

фрагменти, у фактуру творів проникла гомофонія, у ладовій будові тональна музика щоразу частіше змінює давнішу модальну, у ритміці посилюється акцентність на противагу давнішій часокількісній організації (квантитативності), у темпах з'являються нетипові заповільнення наприкінці творів із відповідним спадом динаміки на кшталт сценічно-концертних, до традиційних форм долучаються нові епізоди і т. п.

На сучасному етапі через різке зростання комунікації середовищ (завдяки, головно, інтернет-ресурсу) асимілятивні культурні процеси невпинно поглиблюються.

Основні положення розділу розкриті у публікаціях: *Народно-инструментальная традиция Западного Полесья в представлениях ее носителей* [223], *Коломийки в репертуарі бойківського скрипаля К. Воробця* [237], *Репертуар бойківського скрипаля Кузьми Воробця* [240], *The Folkdances of the Western Polissia Region (Ukraine) : Traditions and Innovations* [316], *Інноваційні процеси в необрядових танцях Західного Полісся* [236], *До проблеми діахронних досліджень традиційної музики (на матеріалі трьох різночасових записів із Полісся)* [233], *До проблеми генології в українському етноінструментознавстві* [232], *Композиційні особливості західноукраїнської традиційної інструментальної ансамблевої музики* [238].

ВИСНОВКИ

Українські народні інструментальні ансамблі – унікальне явище у загальноєвропейському та світовому контекстах, позаяк досягло високопрофесійної виконавської майстерності та подекуди дотепер функціонує на теренах Західної України. В українській усній традиції участь музикантів у таких ансамблях завжди була підставою до зарахування їх середовищем до розряду професіоналів.

Системне дослідження діяльности троїстих музик українських Карпат і Західного Полісся періоду XX – початку XXI ст. дало підстави зробити такі висновки:

1. З'ясування суті поняття *«традиційний інструментальний ансамбль»* допомогло сформулювати багатовимірне визначення цього феномену як *1) злагодженої спільної гри двох чи більше персонінструментів; 2) мобільної групи музикантів, що виступає як єдиний художній колектив; 3) обрядової та побутової музики, призначеної для виконання в ансамблі.*

2. Опрацювання та систематизація існуючої літератури про українські народноінструментальні ансамблі в контексті професіоналізму показали, що наукове осмислення цієї теми вкрай недостатнє. Окрім фахової літератури, чимало інформації про троїстих музик можна почерпнути зі суміжних джерел (речових, візуальних, звукових, писемних та ін.), проте усі вони потребують ретельної верифікації та критичного осмислення. Наявні джерела про українську народно ансамблеву традицію згруповано: 1) за належністю – на приватні та державні зібрання, 2) за властивістю матеріалу: на речові, іконографічні, звукові, авдіовізуальні, усні, писемні артефакти. Останні за змістом поділено на: наукові (етномузикологічні чи запозичені з інших наук) та позанаукові (літературні, документальні тощо). Наукові, відповідно, про: польову роботу (К. Квітки, І. Мацієвського); транскрипцію (теоретична

розробка І. Мацієвського та практичні, опубліковані нотації П. Бажанського, М. Кондрацького, С. Мєрчинського, Р. Гарасимчука, А. Гуменюка, І. Мацієвського, М. Хая); аналіз та опис (різні за обсягом, тематикою, рівнем подачі матеріалу, географією). Серед наукові робіт цілісне дослідження про троїсту музику представлене лише невеликою статтею І. Мацієвського та рядом окремих частин книг (Г. Хоткевича, А. Гуменюка, М. Хая та ін.). Недостатність наукової бази для вивчення культури ансамблевої традиції західноукраїнських земель засвідчила необхідність проведення системного дослідження явища «троїстого» музикування як прояву традиційного музичного професіоналізму.

3. На основі аналізу еволюції типового складу західноукраїнських весільних ансамблів періоду ХХ – початку ХХІ століть виявлено такі тенденції: кількісне збільшення цього складу від мінімального (з двома – трьома виконавцями) до великого (подекуди і до семи – восьми музикантів); поступове витіснення акустичних інструментів та заміна їх електронними, а згодом комп'ютерною технікою. Зафіксовано можливе одночасне існування різних складів ансамблів, як, наприклад, традиційних конфігурацій капел, або поєднання кількох складів виконавців в одному ансамблі, що практикується і донині. Простежено причини еволюційних змін у традиційній ансамблевій музичній культурі, з-поміж яких переважають зовнішні чинники. Спостережено, що народноансамблева традиція на сучасному етапі у відносно активній стадії розвитку перебуває лише на Гуцульщині, та спорадично на теренах Покуття, Закарпаття, Поділля, Буковини та Бессарабії. В інших етнографічних регіонах більшою чи меншою мірою відбувається регрес та зникнення акустичних інструментальних гуртів.

4. Класифіковано й узагальнено узвичаєні засади етнопедагогіки ансамблевих музикантів традиційних середовищ західноукраїнських Карпат та Полісся, та простежено часові зміни, що відбувалися в навчанні народних музикантів протягом останнього століття. Констатовано, що на сучасному

етапі традиційна музична освіта перебуває в стадії занепаду (у регіонах Карпат), а подекуди й цілком припинила своє існування (на Поліссі).

5. Виявлено характерні ознаки різних груп традиційних музикантів-професіоналів та визначено фактори, що спричинюють таке розмаїття: використовувані інструменти, виконавські стандарти, конкретне культурне середовище та часові зміни. Визначено широкий спектр критеріїв українського народноансамблевого професіоналізму, котрі стосуються самих виконавців, їхнього репертуару, форм діяльності, статусу в народномузичному середовищі та ін. До типових критеріїв професіоналізму музикантів троїстих музик віднесено: природне обдарування, навчання, досконале володіння одним чи кількома інструментами й можливе вміння їх виготовляти чи лагодити, публічність і оплата гри, обов'язкова участь в обрядових діях і забавах свого середовища, знання репертуару своєї та сусідніх місцевостей, постійна виконавська практика із систематичним її вдосконаленням, власна музична термінологія, наявність високої конкуренції між музикантами, об'єднання в професійні інструментальні капели (весільні) чи, в минулому, у професійні організації. Констатовано, що народні музиканти-професіонали є не лише носіями народної традиції, а й найбільшими її новаторами (завдяки своїм творчим здібностям).

6. Простеження взаємин між українськими народноаними музикантами та слухачами дало змогу осягнути діалектику побутування народноансамблевої традиції та виявити різні рівні взаємодії її учасників. Ці рівні умовно розподілено на пасивне (коли гру музиканта слухає особа з чужого середовища, чи слухач належить до одного з музикантами середовища і критично сприймає виконання) та активне (музикант – слухач-танцюрист; музикант – слухач-співак; музикант – слухач-музикант із іншого ансамблю, тобто конкурент; музикант – слухач із одного ансамблю, партнер; діалектичне поєднання музиканта та слухача в одній особі) обопільне сприйняття. Спостережено, що можливі як повне взаємопроникнення й

взаємозаміна понять «виконавець» і «слухач», так і їх антагоністичне віддалення.

7. На основі досягнень попередників уточнено та запропоновано оптимальну жанрову класифікацію творів НІМ за способом вираження та функційним призначенням. Їх поділено на три групи: 1) лірика, ліро-епіка, ліро-драма / музика до співу, 2) драма / музика до танцю та ходи (маршів), 3) епіка / музика до слухання, та конкретизовано внутрішнім поділом у кожній із груп на обрядові та побутові твори (за обставинами виконання), а в танцювальній музиці – питомі та напливові (за походженням). Спостережено, що в період ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. напливові твори суттєво проникли в репертуар народних музикантів-ансамблістів (головно завдяки збільшенню комунікативних можливостей середовища, а звідси – його розімкненості). Нові жанри, синтезувавшись із питомими, стали невід'ємною частиною традиційної культури, оновивши її музичний побут.

8. Підсумовано, що радикальні культурні зміни, які відбувалися упродовж ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. серед автохтонного населення українських Карпат та Західного Полісся, позначилися на особливостях ансамблевого репертуару народних музикантів. Витвори побутової культури писемної загальноєвропейської традиції, ставши в цих регіонах модою, потіснили значною мірою засадничі питомі явища, що ще раз засвідчило трансформацію давніх пластів народноінструментальної музики, перевагу музики необрядової над обрядовою, вокально-інструментальної над інструментальною.

9. Аналіз композиційних особливостей західноукраїнської народноансамблевої музики Карпат і Полісся дав підстави констатувати специфіку функцій інструментів в ансамблевій фактурі (мелодична, супровідна, ритмічна), рольової диференціації музикантів (соліст – акомпануючі виконавці), ансамблевого багатоголосся (монофонія; гетерофонія – унісонна, бурдонна, орнаментальна, стрічкова; поліфонія – «голоскова» – з відносно самостійними голосами, спонтанна контрастна;

гомофонія), ладів (із традиційною перевагою модальности), мелодики (залежної від можливостей інструментів та здібностей виконавців), ритміки (переважно часокількісної/квантитативної у давніх творах), темпу (традиційно усталеного), динаміки (стабільної, відповідної до виконавських ситуацій), музичних форм (однорідних строфічної будови, різнорідних в'язанкових та сюїтоподібних). Виявлено, що у різних регіонах України рівень виконавської майстерності народних музикантів детермінований естетико-духовними потребами їхнього середовища. Зіставлення гри бойківських, покутських, поліських, волинських та ін. виконавців з гуцульськими хоч і не виявляє настільки вражаючого ефекту, проте саме для свого оточення, своєї авдиторії культура народного музикування кожного регіону є еталонною, а її лідери – народні музиканти-професіонали – новаторами щодо всіх змін, що відбуваються.

На прикладі західноукраїнської народноансамблевої традиції бачимо, що процеси еволюції в ній відбуваються так:

1) пряма спадкоємність, коли традиція розвивається через модифікацію вже існуючих елементів;

2) відродження традиції у випадку, коли цілком зниклі елементи знову відтворюються завдяки виникненню відповідних умов;

3) прийняття кардинально нового, наприклад, запозичення елементів культури писемної традиції, що ніколи не існували раніше в усній.

Писемна традиція у період XX – перших десятиліть XXI ст. значно посилила свій вплив на усну культуру. Проникнення явищ писемної традиції, зміна музичної «моди», вплив масмедіа та ін. викликають деформацію або цілковите зникнення традиційних форм існування культури. І все ж дотепер у загальноукраїнських масштабах народноансамблева інструментальна культура західноукраїнських земель є однією із найкраще збережених.

Отож, основні компоненти системи української народноінструментальної ансамблевої традиції (виконавець–інструмент–музика), існуючи синхронно, перебувають у тісній взаємодії як між собою,

так і з навколишнім культурним середовищем. Контекст породжує певний тип творця, який своєю індивідуальністю впливає на зміну самого контексту.

Список використаних джерел

1. Абрагам О., Горнбостель Е. М. фон. Пропозиції до транскрибування екзотичних мелодій / переклад з нім. А. Вовчака, ред. Б. Луканюка. *Етномузика.* Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2010. Число 6 : Зб. стат. та матер. до 100-ліття теорії музично-етнографічної транскрипції / упоряд. В. Коваль. С. 100–132. (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, вип. 25).
2. Алексеев Э. Фольклор в контексте современной культуры: Рассуждения о судьбах народной песни. Москва : Советский композитор, 1988. 238 с.
3. Ананьев Б. Системный механизм восприятия пространства и парная работа полушарий головного мезга. *Проблемы восприятия пространства и пространственных представлений*. Москва : АПН РСФСР, 1961. С. 5–10.
4. Аристотель. Сочинения : в 4 т. / общ. ред. А. И. Доватура. Москва : Мысль, 1984. Т. 4. 830 с.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
6. Бажанський П. Руско-народні галицькі мельодиї : IV сотня. Перемишль : «Уділової» І. Лазора, 1907. С. 15.
7. Барток Б. Зачем и как собирать народную музыку. Москва : Музгиз, 1959. 48 с.
8. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. Москва : Музыка, 1966. 80 с.
9. Безпалько В., Кузьмінський І. Музичне повсякдення Волині (середина XVI – поч.XVII століть). *Текст і образ : Актуальні проблеми історії мистецтва.* 2019. № 1(7). С. 5–32.
10. Белявский Л. Инструментальная музыка – трансформация человеческих движений. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка :* в 2 ч. Москва : Советский композитор, 1987. Ч. 1. С. 106–115.
11. Бернадська Н. Жанрологія. *Енциклопедія сучасної України.* 2009. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=20331 (дата звернення 20.12.2019).
12. Бовсунівська Т. Когнітивна жанрологія та поетика : монографія. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. 180 с.

13. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів : Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
14. Бойко Ю. Интерпретация музыки: заметки инструментоведа. Санкт-Петербург : РИИИ, 2014. 236 с.
15. Бойко Ю. Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Северо-Запада : дис. … канд. иск. Ленинград : ЛГИТМиК, 1982. 174 с.
16. Боплан Г. Л. де. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що тягнуться від кордонів Московії до границь Трансільванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і ведення воєн / переклад з фр. Я. Кравця, З. Борисюк. Київ : Наукова думка; Кембрідж (Мас.) : Укр. наук. ін-т, 1990. 256 с. URL: http://history.org.ua/LiberUA/e_dzherela_Boplan_1990/e_dzherela_Boplan_1990.pdf (дата звернення 31.01.2020).
17. Бурлина Е. К вопросу о жанре как методологической проблеме. *Методологические проблемы современного искусствознания* / отв. ред. докт. филос. наук Л. Я. Зись. Москва : Наука, 1986. С. 330–351.
18. Бут О. Втора як механізм творення ансамблевих форм української традиційної інструментальної музики: магістерська робота. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. 80 с.
19. Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. Ленинград : Музыка, 1975. 280 с.
20. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ: Мистецтво, 1966. 150 с.
21. Водяний Б. Жанрова система та розвиток стилістики народної інструментальної музики Західного Поділля. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль, 1999. №2. С. 87–92.
22. Водяний Б. Народна інструментальна музика Західного Поділля в автентичному середовищі у період XIX – поч. XX ст. *Наукові записки.* Тернопіль, 2001. № 2(7). С. 79–84.
23. Водяний Б. Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування:. … канд. мист.: 17.00.03. Київ, 1994. 154 с.
24. Водяний Б. Шляхи передачі народної нструментальної музики: етнопедагогічний аспект (на матеріалі Західноподільского регіону). *Наукові записки Тернопільського педуніверситету ім. В. Гнатюка.* Серія : музичне мистецтво. Тернопіль, 1998. Вип. 9. С. 71–73.

25. Габрук А. До питання професіоналізму в українській кобзарсько-лірницькій традиції. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії :* зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. Вип. 7. С. 15–21. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16829/04-Garbuk.pdf?sequence=1 (дата звернення 23.08.2020).
26. Галицкая С. О профессионализме в традиционной музыкальной культуре. *Проблемы музыкальной науки.* 2015. Вып. 4. С. 6–14.
27. Ганудельова Н. Дуда як рудимент архаїки в аерофонній музиці Закарпаття. *Культура і сучасність.* 2010. Вип. 2. С. 210–215.
28. Ганудельова Н. Особливості формування звукоідеалу в Закарпатській інструментальній культурі пастушої традиції. *Мистецтвознавчі записки.* 2011. Вип. 20. С. 124–131.
29. Ганудельова Н. Традиційні музичні інструменти Закарпаття у християнських обрядах і віруваннях. *Мистецтвознавчі записки.* 2010. Вип. 18. С. 113–117.
30. Ганудельова Н. Традиційні пастуші аерофони Закарпаття (системно-типологічне дослідження): автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2011. 20 с.
31. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат : у 2 кн. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. Кн. 1. Гуцульські танці / наук. ред. Р. Кирчів. 608 с.
32. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат : у 2 кн. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. Кн. 2. Бойківські і лемківські танці / наук. ред. Р. Кирчів. 320 с.
33. Гірц К. Інтерпретація культур : вибрані есе / пер. з англ. Київ : Дух і Літера, 2001. 542 с.
34. Горский Д. Краткий словарь по логике. Москва : Просвещение, 1991. 208 с.
35. Горячева І. Жанрова класифікація української традиційної інструментальної музики. *Народна творчість та етнографія.* 1985. № 3. С. 63–69.
36. Гофман Ї. Чехи на Волині : основні відомості. Прага : Sdružení Čechů z Volyně a jejich přátel v Praze, 1998, 32 с.
37. Гошовский В. У истоков народной музыки славян : очерки по музикальному славяноведению. Москва : Советский композитор, 1971. 304 с.
38. Грица С. Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті. Тернопіль : Астон, 2000. 228 с.

39. Грінченко М. Українська народна інструментальна музика. *Грінченко М. О. Вибране*. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. С. 55–103.
40. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ : АН УРСР, 1963. 234 с.
41. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти, інструментальні ансамблі та оркестри. Київ : Радянська Україна, 1959. 244 с.
42. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ : Наукова думка, 1967. 244 с.
43. Гусак Р. Весільні інструментальні капели Подільського Подністров'я : джерела формування традиції. *Збірник наукових та науково-методичних праць КДІК.* Київ, 1995. С. 108–115.
44. Гусак Р. Традиції клезмерів Поділля. Вінниця : Нова книга, 2014. 280 с.
45. Гусак Р. Традиційна скрипкова музика Поділля. *Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель :* програми і тези наукових повідомлень. Львів, 1990. С. 43.
46. Гуцульщина : історико-етнографічне дослідження / відп. ред Ю. Гошко. Київ: Наукова думка, 1987. 472 с.
47. Давидюк В. Історія «походи» в літературі та фольклорі. *Народознавчі зошити.* Київ, 2014. № 4. С. 778–783.
48. Данилюк-Терещук Т. Народні пісні до танцю в записах Лесі Українки. *Фольклористичні зошити :* зб. наук. праць / гол. ред. В. Давидюк. Луцьк, 2006. Вип. 9. С. 108.
49. Добров С. Ансамблеве народно-інструментальне виконавство : традиції та новації. *Вісник ХДАДМ.* Харків, 2015. № 5. С. 97–100.
50. Добрянська Л. Історія формування Музично-етнографічного архіву Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології. *Вісник Львівського університету.* Серія філологічна / упоряд. А. Вовчак, І. Довгалюк. Львів, 2017. Вип. 66. С. 47–105.
51. Добрянська Л. Розвиток музичної фольклористики у Львівській державній консерваторії (1939–1969 років) : дис. … канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2013. 210 с.
52. Довгалюк І. Фоноархів Осипа Роздольського. *Вісник ЛНУ імені Івана Франка.* Серія філологічна. Львів, 1999. Вип.27. С. 165–170.
53. Довгалюк І. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2016. 650 с.
54. Довженок Г. Український дитячий фольклор: віршовані жанри. Київ : Наукова думка, 1992. 170 с.

55. Дрозда П. Огляди, конкурси та фестивалі як вагомий чинник популяризації народноінструментального колективного виконавства. *Студії мистецтвознавчі.* Київ : ІМФЕ НАН України, 2009. № 2(26). С. 68–72.
56. Дрозда П. Феномен колективного народно-інструментального музикування західно-українського регіону : автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2010. 31 с.
57. Елеманова С. Понятие «профессионализма устной традиции» и казахская песенная культура: новые и старые вопросы. *Проблемы музыкальной науки*. 2014. № 4 (17). С. 57–62. URL: journalpmn.com/index.php/PMN/article/download/59/58 (дата звернення 19.11.2018).
58. Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике : в 2 т. Москва : Издательство им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. 470 с.
59. Зеленчук І., Зеленчук Я. Життя і творчість видатного музиканта Гуцульщини Василя Грималюка (Моґура). 2015. URL: http://ndiu.org.ua/book/akt-ukr-na-vikon-rozpor.pdf (дата звернення 10.04.2019)
60. Земцовский И. К теории жанра в фольклоре. *Artes populares : 14.* A Folklore Tanszék Évkönyve. Yearbook of the Department of Folklore / Szerkesztette : Voigt Vilmos / Edited by Vilmos Voigt. Budapest, 1985. P. 21–42. URL: https://www.academia.edu/7174528/%D0%97%D0%B5%D0%BC%D1%86%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%9A_%D1%82%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B8_%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80%D0%B0 (дата звернення 10.04.2019).
61. Зінків І. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ : ІМФЕ НАН України, 2013. 448 с.
62. Зінків І. До походження епоніму «Козак-Мамай». *Студії мистецтвознавчі.* Київ : ІМФЕ, 2007. № 4(20). С. 7–13.
63. Зінків І. Про один архетип української музичної культури : троїста музика. *Вісник КНУКМ.* Серія : Музичне мистецтво. 2018. № 1. С. 6–17. URL:http://musical-art.knukim.edu.ua/article/view/140567 (дата звернення 21.01.2020).
64. Иваницкий А. Скрипач из Бессарабии. *Вопросы инструментоведения*. Санкт-Петербург : РИИИ, 1997. С. 117–119.
65. Іваницький А. Українська музична фольклористика (методологія і методика). Київ : Заповіт, 1997. 392 с.

66. Іваницький А. Українська народна музична творчість : посібник для вищих та середніх учбових закладів. Київ : Музична Україна, 1990. 336 с.
67. Інструментальна музика / упоряд. А. Гуменюк. Київ : Наукова думка, 1972. 488 с.
68. Кадцын Л. Музыкальное искусство и творчество слушателя. Москва : Высшая школа, 1990. 303 с.
69. Квитка К. Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям. *Квитка К. В. Избранные труды :* в 2 т. / сост. и ком. В. Л. Гошовского. Москва : Советский композитор, 1973. Т. 2. С. 3–29.
70. Квитка К. К изучению украинской народной инструментальной музыки. *Квитка К. Избранные труды :* в 2 т / сост. и ком. В. Л. Гошовского. Москва : Советский композитор, 1973. Т. 2. С. 262–276.
71. Квитка К. Несколько слов о русском гудке. *Квитка К. Избранные труды :* в 2 т / сост. и ком. В. Л. Гошовского. Москва : Советский композитор, 1973. Т. 2. С. 206–217.
72. Квитка К. Об изучении быта лирников. *Квитка К. В. Избранные труды :* в 2 т. / сост. и ком. В. Л. Гошовского. Москва : Советский композитор, 1973. Т. 2. С. 327–344.
73. Квитка К. О критике записей произведений народного музыкального творчества. *Квитка К. В. Избранные труды :* в 2 т. / сост. и ком. В. Л. Гошовского. Москва : Советский композитор, 1973. Т. 2. С. 30–39.
74. Квитка К. Парная флейта. *Квитка К. Избранные труды :* в 2 т / сост. и ком. В. Л. Гошовского. Москва : Советский композитор, 1973. Т. 2. С. 218–250.
75. Квітка К. Віддих у народних співах. *Етнографічний вісник УАН*. 1927. Кн. 5. С. 179–188.
76. Квітка К. Вступні уваги до музично-етнографічних студій. *Записки етнографічного товариства*. 1925. Кн. 1. С. 16–17.
77. Квітка К. Потреби в справі дослідження народної музики на Україні. *Квітка К.В. Вибрані статті :* у 2 ч. / упоряд. та ком. А. І. Іваницького. Київ : Музична Україна, 1986. Ч. 2. С. 130–141.
78. Квітка К. Професіональні співці й музиканти на Україні: програма для досліду їх діяльності й побуту. Київ : Українська академія наук, 1924. 114 с.
79. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. Київ : Музична Україна, 1980. 183 с.
80. Киричук М. Волинь – земля українська: навчальний посібник. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2005. 532 с.

81. Клименко І. Архів аудіозаписів українського фольклору в лабораторії музичної етнографії. *Проблеми етномузикології :* збірник наукових праць. Київ, 2004. Вип. 2. С. 338–357.
82. Клименко І. Дискографія української етномузики (автентичне виконання 1908–2010) : ілюстрований хронологічний реєстр з анотаціями і покажчиками. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2010. 360 с.
83. Колесса Ф., Мошинський М. Музичний фольклор з Полісся / упоряд. С. Грица. Київ : Музична Україна, 1995. 432 с.
84. Колесса Ф. Музикознавчі праці. Київ : Наукова думка, 1970. 420 с.
85. Колесса Ф. Фольклористичні праці. Київ : Наукова думка, 1970. 416 с.
86. Коломиєць О. Система “ґуру-шиш’я парампара” в традиційній професійній музичній культурі Гіндустані: до питання трансмісії музики усної традиції (на прикладі школи Кірана). *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія Мистецтвознавство.* 2010. Вип. 10. С. 50–68.
87. Коломиєць О. Стильова школа Ґхарана Кірана в професійній музичній культурі усної традиції Північної Індії : автореф. дис. … канд. мист. : 17.00.03. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2014. 18 с.
88. Копил С. Фольклор Західної України у фондах ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. *Третя конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель :* матеріали. Львів, 1992. С. 84–100.
89. Котляров Б. Народный скрипичный исполнительский стиль и его роль в формировании молдавского инструментального фольклора. *Теоретические проблемы народной инструментальной музики :* Сб. рефератов участников 1-й инструментоведческой научной конференции фолькл. комиссии СК РСФСР. Москва, 1974. С. 82–86.
90. Котляров Б. О некоторых особенностях исполнительского стиля молдавского народного скрипичного искусства. *Проблемы музыкального фольклора народов СССР :* стат. и мат. Москва : Музыка, 1973. С. 285–299.
91. Котляров Б. О ритмико-агогическом своеобразии молдавской народной скрипичной музики. *Памяти К. Квитки :* сб. стат. Москва : Сов. композитор, 1983. С. 234–240.
92. Котюк Б. Музиканти весільних капел космацької традиції. *Друга конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) земель*. Польові дослідження. Львів : ЛДК, 1991. С. 28–39.

93. Красота и мозг: биологические аспекты эстетики / пер. с англ., за ред. И. Ренчлера, Б. Херцбергера, Д. Эпстайна. Москва : Мир, 1995. 335 с.
94. Кроче Б. Эстетика какъ наука о выраженіи и какъ общая лигвистика: Часть 1. Теорія. Москва : Изданіе М. и С. Сабашниковыхъ, 1920. 171 с.
95. Кузьмінський І. Українські уніатські музичні капели: Унів, Львів, Почаїв. *Тези Другої міжнародної науково-практичної конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях»,* 1–2 листопада 2018 року. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2018. С. 38–39.
96. Кузьмінський І. Універсали музичних братств та цехів Гетьманщини. *Культурні та мистецькі студії XXI стодіття: науково-практичне партнерство :* матеріали міжнародного симпозіуму 6 червня 2019 р. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 198–199.
97. Кушлик Л. Народні музичні інструменти в календарних обрядах на Гуцульщині. *Традиційна музика Карпат: християнські звичаї та обряди (2000-річчю Різдва Христового присв'ячується)* : матеріали / упорядники В. Коваль, Б.-Ю. Янівський. Івано-Франківськ; Львів : ВДМІ ім. М. Лисенка, 2000. С. 54–60.
98. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). Київ : Темпора, 2007. 592 с.
99. Лавров Ф. Кобзарі: Нариси з історії кобзарства України. Київ : Мистецтво, 1980.
100. Левченко А. Клезмери Київщини другої половини XIX–XX ст.: історико-культурна реконструкція : магістерська робота. Київ : НУ «КМА», 2018. 85 с.
101. Лемківщина : у 2 т. / за ред. М. Горбаля. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. Т. 2 : Духовна культура. 424 с.
102. Леонгард К. Акцентуированные личности / пер. с нем. В. М. Лещинской. Київ : Вища школа, 1981. 390 с.
103. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. Київ : Мистецтво, 1955. 63 с.
104. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. Київ : Мистецтво, 1955. 88 с.
105. Лисюк Н. Традиційний фольклор у культурному просторі XXI століття. *Вісник КНУ імені Тараса Шевченка.* Київ, 2010. № 21. С. 51–55.
106. Лірницькі пісні з Полісся / за ред. О. Ошуркевича, Ю. Рибака. Рівне : ПНДЛМЕ при ЛДМА ім. М. Лисенка, 2002. 137 с.
107. Лобанов М. Из писем К. В. Квитки к ученым Петрограда-Ленинграда (по неопубликованным материалам 1920-х годов). *Етномузика.* Львів,

2008. Число 4 : Збірка статей та матеріалів на честь 100-ї річниці збірника «Галицько-руських народних мелодій» Осипа Роздольського та Станіслава Людкевича / упоряд. І. Довгалюк. Електронна бібліотека.

108. Лорд А. Сказитель / пер. с англ. и коммент. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левинсона, послесловие Б. Путилова. Москва : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1994. 368 с.
109. Луканюк Б. Диференціальний принцип тактування. *Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики :* зб. наук. пр. Київ : Видання КДОЛК ім. П. І. Чайковського, 1989. С. 59–86.
110. Луканюк Б. Думовий лад. Причинок до теорії модальності. *Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (з нагоди 140-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси) :* збірник наукових праць та матеріалів. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2013. Вип. 13. С. 463–535.
111. Луканюк Б. Жанрово-типологічні [покажчики]. *Цехміструк Юрій. Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936 – 1937 років* / джерельні матер. та вид. Б. Столярчука; відчит. та заг. ред. Б. Луканюка. Львів; Рівне : ЛДМА ім. М. Лисенка, РДГУ, 2006. С. 428–433.
112. Луканюк Б. Інструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині. *Родовід :* наукові записки до історії культури. 1995. Число 2 (11). С. 15–19.
113. Луканюк Б. К вопросу об аналитическом методе нотирования. Львов : ПНДЛМЕ, 2010. 44 с.
114. Луканюк Б. Конспект курсу лекцій з музичного фольклору. Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2017. 84 с.
115. Луканюк Б. Культуро-жанрова концепція С. Людкевича: до постановки питання. *Четверта конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель:* матеріали. Львів, 1993. С. 7–14.
116. Луканюк Б. Курс лекцій з музичного фольклору / підгот. Л. Добрянської. Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2020, 301 с. (Препринт. ЛНМА ім. М. Лисенка).
117. Луканюк Б. Музичний часокількісний ритм. Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2017. 304 с.
118. Луканюк Б. Найперші фонографічні записи в Україні: Городоцький музей. *Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся.* Рівне : Перспектива, 2003. Вип. 4. С. 19–45.
119. Луканюк Б. Пам’ятка студента-практиканта. Рівне : РДГУ, 2001. 24 с.

120. Луканюк Б. Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне регіонування західноукраїнських земель. *Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель* (Львів, 22–24 березня 1990 р.) / упоряд. Б. Луканюк. Львів : ЛДК ім. М. Лисенка, 1990. С. 6–8.
121. Лукашенко Л. Традиційна капела села Коритниця на Волині. *Шоста конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель :* матеріали / ред.-упоряд. Б. Луканюк. Львів, 1995. С. 86–87.
122. Лысенко М. Пути формирования и развития инструментальных ансамблей и оркестров народных инструментов на Украине : дис. … канд. иск. : в 2 ч. Ленинград : ЛГИТМиК, 1975. Ч. 1 : 201 л. Ч. 2 : 98 л., нот.
123. Людкевич С. Передмова. *Галицько-руські народні мелодії зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станїслав Людкевич*. Львів : Наукове Товариство імені Шевченка, 1906. Ч.1. С. III–XXIII.
124. Мазепа Л. Документальні пам’ятки про Музичне братство у Львові XVI–XVII століть. *Записки товариства імені Шевченка*. Львів, 1993. Т. CCXXVI : Праці Музикознавчої комісії / за ред. О. Купчинського, Ю. Ясиновського. С. 199–222.
125. Маринін І., Олійник В. Народно-інструментальне мистецтво Південно-Західного Поділля: ансамбль троїстих музик Олексія Беца : монографія. Кам’янець-Подільський : Видавець Зволейко Д. Г., 2011. 320 с.
126. Мациевская В. Исполнительское искусство гуцульских скрипачей : автореф. дис. … канд. иск. Санкт-Петербург : РИИИ, 2003. 24 с.
127. Мациевская В. Исполнительское искусство гуцульских скрипачей : дис. … канд. иск. : 17.00.02. Санкт-Петербург : РИИИ, 2003. 252 с.
128. Мациевская В. О народном скрипичном искусстве восточных славян: реферат. Санкт-Петербург, 1996. Машинопись.
129. Мациевская В. Особенности традиционного обучения народных гуцульских скрипачей. *Проблемы изучения регионально-этнических культур России и образовательные системы*. Санкт-Петербург : Познание, 1995. С. 78–82.
130. Мациевский И. В пространстве музыки : в 2 т. Санкт-Петербург : РИИИ, 2011. Т. 1. 206 с.
131. Мациевский И. В пространстве музыки : в 2 т. Санкт-Петербург : РИИИ, 2013. Т. 2. 296 с.
132. Мациевский И. Гуцульские скрипичные композиции : дис. … канд. иск. Ленинград : ЛГИТМиК, 1970. 364 л. с илл. и вкл.

133. Мациевский И. Жизнь вслед за смертью: Музыкальная традиция после слома. *Вопросы инструментоведения*. Санкт-Петербург : РИИИ, 2000. Вып. 4. С. 132–134.
134. Мациевский И. Инструментоведческая терминология как объект науки. *Материалы к «Энциклопедии музыкльных инструментов народов мира» /* отв. ред. И. Мациевский. Санкт-Петербург : РИИИ, 2010. С. 5–15.
135. Мациевский И. Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки. *Традиционное и современное народное музыкальное искусство :* сборник трудов. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1976. Вып. XXIX. С. 5–56.
136. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы : Дайк-Пресс, 2007. 520 с.
137. Мациевский И. Народный инструментарий и методология его исследования. *Актуальные проблемы современной фольклористики.* Ленинград : Музыка, 1980. С. 143–170.
138. Мациевский И. О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью. *Славянский музыкальный фольклор :* ст. и матер. Москва : Музыка, 1972. С.299–339.
139. Мациевский И. О программности в инструментальной народной музыке. *Вопросы теории и эстетики музыки.* Ленинград, 1969. Вып. 9. С. 205–214.
140. Мациевский И. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка :* сб. стат. и матер. : в 2 ч. Москва : Советский композитор, 1987. Ч. 1. С. 6–38.
141. Мациевский И. Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции. *Современность и фольклор :* стат. и матер. / отв. ред. В. Е. Гусев. Москва : Музыка, 1977. С. 76–107.
142. Мациевский И. Сюита-поэма в инструментальном фольклоре Гуцульщины. *Славянский музыкальный фольклор :* ст. и матер. Москва : Музыка, 1972. С. 287–298.
143. Мациевский И. Традиционная инструментальная музыка и хореография: к проблеме системного сопоставления. *Вопросы инструментоведения.* Санкт-Петербург : РИИИ, 1997. Вып. 3. С. 57–79.
144. Мациевский И. Троиста музыка: к вопросу традиционных инструментальных ансамблей. *Artes populares,* 14. Budapest : Szerkesztette Voigt, 1985. С. 95–120.

145. Мациевский И. Формирование системно-этнофонического метода в органологии. *Методы изучения фольклора*. Ленинград : ЛГИТМиК, 1983. С. 54–63.
146. Маціївський І. Жанрові угрупування в традиційній українській інструментальній музиці. Львів : ПНДЛМЕ, 2000. 26 с.
147. Маціївський І. Інструменталізм та вокальна музика. *Маціївський Ігор. Ігри й співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки*. Тернопіль : Астон, 2002. С. 12–30.
148. Маціївський І. Музичні інструменти бойківської діаспори на нижньому Придніпров'ї. *Третя конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель :* матеріали / ред.-упоряд. Б.Луканюк. Львів, 1992. С. 63–73.
149. Маціївський І. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця : Нова Книга, 2012. 464 с.
150. Маціївський І. Питання документації народної інструментальної музики. *Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики :* зб. наук. пр. Київ : КДК ім. П. І. Чайковського, 1989. С. 5–24.
151. Маціївський І. Традиційна інструментальна музика та просторове мистецтво. *Українська музика: традиції та сучастність*. Львів, 1993. С. 70–93.
152. Маціївський І. Християнське та етнотрадиційне в інструментальній музичній культурі народів Карпат: взаємозв'язки та антиномії. *Традиційна музика Карпат: християнські звичаї та обряди (2000-річчю Різдва Христового присв'ячується)* : матеріали / упорядники В. Коваль, Б.-Ю. Янівський. Івано-Франківськ; Львів, 2000. С. 5–14.
153. Мачак И. Проблемы научной документации музыкальных инструментов. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка :* сб. стат. и матер. : в 2 ч. Москва : Советский композитор, 1987. Ч. 1. С. 50–68.
154. Мелодії, виконувані на дудці-викрутці (за матеріалами експедицій 1998 року в Рокитнівський та Володимирецький райони) / зап. В. Ковальчука, нот. Ю. Рибака. *Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся.* Рівне : Перспектива, 2003. Вип. IV. С. 167–183.
155. Михайлов М. О некоторых психологических механизмах музыкального мышления. *Михайлов М. Этюды о стиле в музыке*. Ленинград : Музыка, 1990. 288 с.
156. Мишанич М. Архівне опрацювання народновокальних творів: методичні рекомендації. Львів : ПНДЛМЕ, 1995. 18 с.

157. Моргенштерн У. К вопросу о жанровой системе традиционной инструментальной музыки русского севера и северо-запада: Форма-функция-артикуляция-структура. *Инструментоведческое наследие Е. В. Гиппиуса и современная наука :* материалы инструментоведческого симпозиума. Санкт-Петербург, 2003. С. 28–32.
158. Музыкальные инструменты мира: иллюстрированная энциклопедия: 4000 иллюстраций / пер. с англ. Лихач Т. Минск : ООО «Поппури», 2001. 320 с.
159. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
160. Мурзина О. Народне багатоголосся. *Історія української музики: у 7 томах. Том 1 : Від найдавніших часів до XVIII століття. Книга 1 : Народна музика* / відп. ред. О. Ю. Шевчук, Б. М. Фільц. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2016. С. 340–368.
161. Мурзіна О. Деякі спостереження над народною інструментальною музикою гуцулів. *Народна творчість та етнографія*. 1960. № 1. С. 91–97.
162. Мюллер Т. Гетерофония. 2019. URL: https://www.belcanto.ru/geterofonia.html (дата звернення 16.03.2020).
163. Нагачевський А. Побутові танці канадських українців. Київ : Родовід, 2001. 189 с.
164. Назина И. Беларуская народная інструментальная музыка. Минськ : Навука і тэхніка, 1989. 654 с.
165. Назина И. Белорусские народные инструменты. Струнные. Минск : Наука и техника, 1982. 120 с.
166. Назина И. Е. В. Гиппиус и этноинструментоведение Белоруси. *Инструментоведческое наследие Е. В. Гиппиуса и современная наука :* материалы инструментоведческого симпозиума. Санкт-Петербург : РИИИ, 2003. С. 14–17.
167. Назина И. Музыкальный инструментарий в свете народной терминологии (на белорусском материале). *Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира» /* отв. ред. И. Мациевский. Санкт-Петербург : РИИИ , 2010. С. 70–74.
168. Назіна І. Інструментальная музыка беларусаў. *Беларусы. Музыка*. Мінск : Беларус. Навука, 2008. Т. ІІ. С. 265–330.
169. Народна музика Рівненського Полісся у записах Віктора Ковальчука / заг. ред. Ю. Рибака. Рівне : Дятлик М. С, 2018. 316 с.
170. Народное музыкальное творчество: учебник / отв. ред. О. Пашина. Санкт-Петербург : Композитор, 2005. 568 с.

171. Народный танец: проблемы изучения : сб. научных трудов / за ред. Л. Ивлевой, А. Соколова-Каминского. Санкт-Петербург : ВНИИИ, 1991. 236 с.
172. Нолл В. Інструментальні музичні спеціалісти східної Європи до колективізації: Економічні норми в контексті селянського суспільства. *Родовід :* Наукові записки до історії культури. Київ, 1995. Число 2 (II). С. 26–42.
173. Нярба Р. Традиційна скрипкова музика західноподільського Подністров'я : магістерська робота. Львів, 2005. 80 с.
174. Ошуркевич О. Затрубили труби: З історії народних інструментів. Луцьк : Надстир'я, 1993. 24 с.
175. Павлів Я. Герменевтика гуцульського індивідуального скрипкового виконавства космацько-брустурської традиції (на прикладі творчої діяльності Івана Соколюка). *Проблеми етномузикології.* 2019. № 14. С. 153–169.
176. Павлів Я. Гуцульський скрипаль Іван Соко́люк – репрезентант традиційної музики села Брустури (творчий портрет народного музиканта). *Десята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель* (Львів, 21–23 квітня 2017 року). Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2017. С. 269–280.
177. Павлів Я. Порівняльний аналіз «Гуцулки» у виконавських інтерпретаціях двох скрипалів космацько-брустурської традиції. *Етномузика.* Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2018. Число 14 : Збірка статей та матеріалів з нагоди 25-річчя ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка / упоряд. Ю. Рибак. С. 142–177.
178. Палійчук М. Сучасні троїсті музики : дипломний реферат. Львів : ЛДК ім. М. В. Лисенка, 1986. 26 с.
179. Пасічняк Л. Троїста музика в народно-інструментальному мистецтві України XX століття. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство.* Івано-Франківськ : Плай, 2002. Вип. IV. С. 133–144.
180. Пасічняк Л. Традиційне ансамблеве народно-інструментальне мистецтво Прикарпаття в контексті сучасної культури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики.* Харків, 2017. Вип. 46. URL: http://num.kharkiv.ua/share/intermusic/vypusk46.pdf (дата звернення 10.04.2019).
181. Пасічняк Л. Традиції ансамблю троїстих музик в музичній культурі Прикарпаття. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність :* зб. наук. праць. Рівне : Волин. обереги, 2017. С. 57–66.

182. Пісні з Колодяжна / зап., упоряд., прим. О. Ошуркевича. Луцьк : Надстир'я, 1998. 152 с.
183. Польки. Народні танцювальні мелодії і танці Волині та Волинського Полісся / упоряд. Є. Палюх, М. Гапонюк, М. Полятикін, С. Цюриць. Луцьк : НМЦ культури Волині, ВНУ ім. Л. Українки, 2011. 148 с.
184. Польская И. Камерный ансамбль: История, теория, естетика : монография. Харьков : ХГАК, 2001. 396 с.
185. Полятикін М. Народні танці Волині і Волинського Полісся. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2005. 108 с.
186. Рибак Ю. Поліський гармоніст Василь Кузьмич. 2018. URL: https://honchar.org.ua/p/poliskyj-harmonist-vasyl-kuzmych/ (дата звернення 13.08.2020).
187. Рибак Ю. Поліські сліпі гармоністи. *Етномузика.* Львів, 2008. Число 5 : збірка статей та матеріалів присвячена 100 річниці експедиції для фонографування дум / упоряд. І. Довгалюк, Ю. Рибак. С. 69–90.
188. Рибак Ю. Сезонно-трудовий цикл у пісенній традиції Верхньоприп'ятської низовини: жнива, «літо». *Етнокультурна спадщина Полісся.* Рівне : Перспектива, 2004. Вип. V. С. 153–175.
189. Рыбак Ю. Полесский слепой музыкант Андриан Данилюк. *Вопросы инструментоведения :* статьи и материалы Пятой Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения» / отв. ред. И. Мациевский. Санкт-Петербург : РИИИ, 2004. Вып. 5. Ч. 1. С. 87–90.
190. Сабан Л. Весільна обрядова музично-танцювальна традиція північної Лемківщини. *Четверта конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель :* матеріали / упоряд. Б. Луканюк. Львів, 1993. С. 36–44.
191. Сабан Л. Музично-танцювальна традиція євреїв на землях Західної України: До питання національних взаємозв'язків. *Родовід :* Наукові записки до історії культури. 1995. Число 2 (11). С. 20–22.
192. Сабан Л. Народні танці. *Гуцульщина :* історико-етнографічне дослідження. Київ : Наукова думка, 1987. С. 353–362.
193. Сабан Л. Обрядова народно-танцювальна традиція Бойківщини. *Традиційна народна музична культура Бойківщини :* тези доповідей науково-практичної конференції / упоряд. Б. Луканюк. Турка, 1992. С. 10–12.
194. Сабан Л. Особливості родинно-обрядових танців західно-українських земель. *Проблеми збереження і відродження народних традицій, звичаїв і обрядів :* тези доповідей Республіканської науково-теоретичної конференції викладачів, співробітників і аспірантів вузів культури і

мистецтва, інститутів Академії наук України / ред. Комісія : Ю. Булка, Р. Кирчів, К. Кутельмах, Б. Луканюк. Львів, 1991. С. 21–23.

195. Сабан Л. Спроба етнографічної жанрової класифікації гуцульських танців. *Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель :* програма і тези наукових повідомлень. Львів, 1990. С. 20–23.
196. Сабан Л., Федун І. Особливості інструментальної традиції с. Домашів на Белзівщині (до питання національних взаємовпливів). *Матеріали Всеукраїнської науково–практичної конференції "Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні"*. Київ : КДМК ім. П. Чайковського, 1995. С. 79–81.
197. Сабан Л. Чардаш в долині ріки Уж на Закарпатті. *Друга конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) земель :* польові дослідження / упоряд. Б. Луканюк. Львів, 1991. С. 19–27.
198. Скоробогатченко А. Профессиональная народно-инструментальная ансамблевая культура Западного Поозерья (к проблеме звукоидеала в традиции белоруссов) : дис. … канд. иск. : в 2 т. Санкт-Петербург : РИИИ, 1994. Т. 1 : 152 с. Т. 2 : 282 с.
199. Словарь литературных терминов / ред.-сост. Л. Тимофеев, С. Тураев. Москва : Просвещение, 1974. 509 с. URL: http://litena.ru/literaturovedenie/item/f00/s00/e0000152/index.shtml (дата звернення 10.04.2019).
200. Смирнов Б. Народные скрипичные наигрыши. Москва : Советский композитор, 1961. 80 с.
201. Смоляк О. Український дитячий музичний фольклор : підручник-хрестоматія для викладачів та учнів. Тернопіль : Лілея, 1998. 78 с.
202. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. *Теорертические проблемы музыкальных форм и жанров :* сб. статей / сост. Л. Г. Раппопорт, общ. ред. А. Н. Сохора и Ю. Н. Холопова. Москва : Музыка, 1971. С. 292–309.
203. Стельмахович М. Українська народна педагогіка. Київ : ІЗМН, 1997. 232 с.
204. Стеньшевський Я. Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка :* сб. статей и материалов : в 2 ч. Москва : Советский композитор, 1988. Ч. 2. С. 48–76.
205. Страйнар Ю. Несколько слов об изучении народных инструментов и инструментальной музики. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музика :* сб. статей и материалов : в 2 ч. Москва : Советский композитор, 1987. Ч. I. С. 132–136.

206. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант : музично-теоретичне дослідження. Рівне : Ліста, 1997. 280 с.
207. Супрун Н. Деятельность и творчество Гната Хоткевича в контексте украинского народного музыкального профессионализма : дис. … канд. иск. Ленинград, 1986. 224 с.
208. Супрун-Яремко Н. Багатоголосий склад української народної інструментальної музики. *Супрун-Яремко Н. Поліфонія : посібник для студ. вищих навч. муз. закладів.* Вінниця : Нова книга, 2014. С. 365–372.
209. Супрун-Яремко Н. «Капельмейстер» Іван Якуб'як – скрипаль-лідер Верхнього Надпруття. *Етномузика.* Львів : Галицька Видавнича Спілка, 2016. Число 12 (2015) : збірка статей та матеріалів пам'яті Олекси Ошуркевича / упоряд. В. Ярмола. С. 93–100.
210. Супрун-Яремко Н. Специфіка українського народного інструментального багатоголосся. *Супрун-Яремко Н. Музикознавчі праці.* Рівне : Видавець О. Зень, 2010. С. 354–362.
211. Супрун-Яремко Н. Творчий портрет гуцульського мультиінструменталіста Василя Івасишина («Темного»). *Супрун-Яремко Н. Музикознавчі праці.* Рівне : Видавець О. Зень, 2010. С. 479–484.
212. Сявавко Є. Українська етнопедагогіка в її історичному розвитку. Київ : Радянська школа, 1974. 150 с.
213. Сявавко Є. Українська етнопедагогіка : навчально-методичний посібник. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2002. 160 с.
214. Тамарченко Н. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века. *Теория литературы.* Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). Москва : ИМЛИ РАН, 2003. 592 с. URL: http://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Teoriya_literatury._T._3._2003_ocr.pdf (дата звернення 11.04.2019).
215. Таратунина В. Скрипка в народном ансамбле Жемайтии: традиции, новаторство, поиск. *Инструментоведческое наследие Е. В. Гиппиуса и современная наука :* материалы инструментоведческого симпозиума. Санкт-Петербург : РИИИ, 2003. С. 59–61.
216. Теория литературы: роды и жанры литературы / ред. кол. Г. Абрамович, Н. Гей, В. Ермилов и др. Москва : Наука, 1964. 487 с.
217. Ткаченко А. Генологія в оптиці структуралізму: парадигматика / синтагматика. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції :* зб. наукових праць (філологічні науки). Київ : Київський університет ім. Бориса Грінченка, 2013. № 2. С. 83–89.

218. Ткаченко І. Танцювальні фольклорні традиції Німеччини. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання.* 2016. Вип. 1(7). С. 65–74.
219. Тринчук [Ярмола] В. Скрипкова народна музика західнополіської традиції : магістерська робота. Львів, 2004. 85 с., 69 с.
220. Українка Леся. Зібрання творів : у 12 т. Київ : Наукова думка, 1976. Т. 7 : Прозові твори, перекладна проза. 336 с.
221. Українські народні танці / упоряд. і заг. ред. А. Гуменюка. Київ : АН УРСР, 1962. 360 с.
222. Федун И. К проблеме изучения традиционного ансамблевого инструментального исполнительства. *Вопросы инструментоведения :* сборник рефератов. Санкт-Петербург : РИИИ, 2000. Вып. 4. С. 170–172.
223. Федун И. Народно-инструментальная традиция Западного Полесья в представлениях ее носителей. *Tradicija ir dabartis : mokslo darbų rinkinys*. Klaipeda : Klaipėdos universiteto leidykla, 2003. № 3. С. 63–82.
224. Федун И. Народный скрипач Кузьма Воробэць, как типичный музыкант-профессионал Восточной Бойковщины. *Традиционное искусство и человек :* тезисы докладов XIX научной конференции молодых фольклористов памяти А. А. Горковенко. Санкт-Петербург : РИИИ, 1997. С. 72–73.
225. Федун І. Ансамблі інструментальні («троїста музика»). *Українська фольклористика : словник-довідник* / укладання і заг. ред. М. Чорнописького. Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. 448 с.
226. Федун І. Бойківський скрипаль Кузьма Воробець у контексті етнічного середовища : дипломна робота. Львів, 1996. 67 с.
227. Федун І. Вербальна поведінка музикантів традиційних інструментальних ансамблів Західного Полісся. *Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся* / упоряд. В. Ковальчук. Рівне : Перспектива, 2004. Вип. V. С. 109–124.
228. Федун І. Взаємозв’язки між виконавцями та слухачами у традиційній інструментальній музиці (на прикладі троїстих музик Західного Полісся). *Етнокультурна спадщина Полісся* / ред.-упоряд. В. Ковальчук. Рівне : Перспектива, 2006. Вип. VII. С. 228–235.
229. Федун І. Деякі паралелі в традиційній інструментальній музиці Західного Полісся (Україна) і Литви. *Фольклористичні візії (учні – вчителеві І.В.Маційовському з нагоди 60-річчя) :* збірник статей і матеріалів. Тернопіль : Астон, 2001. С. 53–64.
230. Федун І. Джерела вивчення західноукраїнських традиційних інструментальних ансамблів. *Видавничий рух в Україні: середовища,*

артефакти : доп. та повідомл. Міжнародна наук. конф. (Львів, 24-25 жовт. 2019 р.) / наук. ред. Л. Головата; ред.-упоряд. В. Пасічник. Львів : НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, 2019. С. 185–186.

231. Федун І. До поняття інструментального ансамблю в традиційній музиці. *Музична україністика. Сучасний вимір*. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2013. Вип. 8 : На пошану видатного етномузиколога, члена–кореспондента АНУ, доктора мистецтвознавства, професора Софії Йосипівни Грици. С. 109–116.
232. Федун І. До проблеми генології в українському етноінструментознавстві. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2019. Вип. 20. С. 147–157.
233. Федун І. До проблеми діахронних досліджень традиційної музики (на матеріалі трьох різночасових записів із Полісся). *Етномузика* : зб. стат. та матер. / упоряд. Л. Добрянська. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2015. Ч. 11. С. 33–54.
234. Федун І. Еволюція західноукраїнських народних інструментальних ансамблів у XX – початку XXI століть. *Музикознавчий універсум. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка* : зб. статей. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2019. Вип. 45. С. 53–69. URL: https://muzuniversum.com/index.php/journal/article/view/47/40 (дата звернення: 13.09.2020).
235. Федун І. Инкультурация традиционных музыкантов Западного Полесья: современные тенденции. *Tradicija ir dabartis / Tradition & Contemporarity :* Mokslo darbai / Scientific Works. Klaipeda : Klaipedos universiteto leidykla, 2017. № 12. P. 257–267.
236. Федун І. Інноваційні процеси в необрядових танцях Західного Полісся. *Етномузика: збірка статей та матеріалів на честь ювілею Івана Франка* / упоряд. Б. Луканюк. Львів : НВФ «Українські технології», 2007. Число 2. С. 62–73. (Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка. Вип. 14).
237. Федун І. Коломийки в репертуарі бойківського скрипаля К. Воробця. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2003. Вип. 31. С. 233–246.
238. Федун І. Композиційні особливості західноукраїнської традиційної інструментальної ансамблевої музики. *Проблеми етномузикології :* зб. наукових праць / ред.-упоряд. М. Скаженик, О. Шевчук. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. Вип. 15. С. 42–53 (DOI: https://doi.org/10.31318/2522-4212.2020.15.219359).

239. Федун І. Новаційні процеси у навчанні музикантів-ансамблістів Західного Полісся. *Нове життя старих традицій: традиційна українська культура в сучасному мистецтві і побуті* : матеріали міжнародної наукової конференції в рамках V Міжнародного фестивалю українського фольклору «Берегиня» / за ред. проф. Віктора Давидюка. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2007. С. 461–469.

240. Федун І. Репертуар бойківського скрипаля Кузьми Воробця. *Бойківщина :* науковий збірник. Дрогобич, Трускавець : ДП Укрпол-2, 2004. Т. 2. С. 301–307.

241. Федун І. Традиційна інструментальна капела К. Воробця на Бойківщині. *Традиційна народна музична культура Бойківщини* / упоряд. В. Коваль, П. Зборовський. Львів : ТзОВ «Камула», 2003. С. 74–86.

242. Федун І. Традиційні інструментальні капели с. Сенечів на Бойківщині. *Традиційна народна музична культура Бойківщини :* збірник статей і матеріалів. Львів, 1996. С. 25–27.

243. Ференц Н. Основи літературознавства: підручник. Київ : Знання, 2011. 432 с. URL: https://pidruchniki.com/16790422/literatura/hudozhnya_literatura_sistema (дата звернення: 21.12.2019).

244. Фетисов І. Форма танцювальних награвань в контексті фольклорного поняття «коліно». *Проблеми етномузикології :* збірник наукових праць / ред.-упоряд. О. І. Мурзина. Київ : ПНДЛМЕ НМАУ, 2004. Вип. 2. С. 255–265.

245. Філософський словник : 2 вид., переробл. і доп. / за ред. В. Шинкарука. Київ : Гол. ред. УРЕ, 1986. 800 с.

246. Фільц Б. Інструментальна музика. *Історія української музики :* в 6 т. Київ : Наукова думка, 1989. Т. 1. С. 283–316.

247. Фільц Б. Музикантські цехи. *Історія української музики :* в 6 т. Київ : Наукова думка, 1989. Т. 1 : Від найдавніших часів до середини XIX ст. С. 318–329.

248. Франко І. Слово про критику. *Франко І. Я. Зібрання творів :* у 50 т. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 30. С. 214–218.

249. Хай М. Весільно-обрядова інструментальна музика українців. *Етнокультурна спадщина Полісся* / упоряд. В. Ковальчук. Рівне : Перспектива, 2006. Вип. VII. С. 92–131.

250. Хай М. Ембріональні форми антифонно-поліфонічного мислення в сучасному колядницькому обряді бойків. *Традиційна музика Карпат: християнські звичаї та обряди (2000-річчю Різдва Христового*

присв'ячується) : матеріали / упорядники В. Коваль, Б.-Ю. Янівський. Івано-Франківськ; Львів : ВДМІ ім. М. Лисенка, 2000. С. 20–42.

251. Хай М. Музика Бойківщини. Київ : Родовід, 2002. 303 с.
252. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція). Київ – Дрогобич : Коло, 2007. 544 с.
253. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція). Монографія : 2-ге видання, виправлене і доповнене. Київ – Дрогобич : Коло, 2011. 560 с.
254. Хай М. Розгорнуті імпровізаційні форми в народному інструменталізмі бойків (у порівняльному зіставленні з иншими регіональними традиціями українців). *Традиційна народна музична культура Бойківщини*. Львів, 2003. С. 56–73.
255. Хай М. Традиційна інструментальна музика українців. Жанрова класифікація й сучасні жанрово-стильові трансформації. *Проблеми етномузикології :* збірник наукових праць / ред.-упоряд. О. І. Мурзина. Київ : ПНДЛМЕ НМАУ, 2004. Вип. 2. С. 92–109.
256. Хай М. Традиційний музичний інструментарій Полісся (до питання примітиву в музиці). *Родовід.* 1997. Ч. 16. С. 104–113.
257. Хай М. Традиційні народні інструменти українців в аспекті сучасного суспільно-політичного процесу. *Проблеми етномузикології :* зб. наук. праць / упоряд. О. Мурзина. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. С. 167–179.
258. Хай М. Українська інструментальна музика пастушої культури. *Етнокультурна спадщина Полісся* / упоряд. В. Ковальчук. Рівне : Перспектива, 2006. Вип. VII. С. 200–227.
259. Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції. Київ – Дрогобич : Коло, 2011. 472 с.
260. Хорнбостель Э., Курт З. Систематика музыкальных инструментов. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музика* : сборник статтей и материалов : в 2 ч. Москва : Советский композитор, 1987. Ч. 1. С. 229–260.
261. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу : друга редакція. Харків : Видавець Савчук О. О., 2013. 512 с.
262. Чекановска А. Музыкальная этнография: методология и методика. Москва : Советский композитор, 1983. 192 с.
263. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. Київ : Техніка, 2003. 264 с.

264. Черноиваненко Е. Парадоксы природы жанра, или В чём же ошибся Бенедетто Кроче? *Проблеми сучасного літературознавства :* збірник наукових праць. Одеса : Маяк, 2008. Вип. 8. С. 32–41.
265. Чеченя К. Традиції ансамблевої гри в Україні. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2006. № 4. С. 69–74.
266. Шеффер Т. Троисти музыкы. *Музыкальная энциклопедия :* в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия. 1981. Т. 5. С. 612.
267. Шостак В. Народні музичні інструменти Закарпаття. Ужгород : Закарпатський облполіграфвидав, 1986. 32 с.
268. Шостак В. Тисячолітнє дерево. Народні музичні інструменти Закарпаття: музичні традиції і сучасність. Ужгород : Карпати, 2016. 208 с.
269. Шостак В. Цінності, що виходять за межі часу. Інструментальне музикування на Закапатті. Ужгород : Карпати, 2014. 162 с.
270. Шрамко І. Українські народні музичні інструменти в Музеї народної архітектури та побуту УРСР. Київ : Музей народної архітектури та побуту України, 197?. 54 с. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0005254 (дата звернення 13.09.2020).
271. Штокман Э. Исследование народных музыкальных инструментов Европы и их описание в многотомном справочнике. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музика* : сборник статтей и материалов : в 2 ч. Москва : Советский композитор, 1988. Ч. 2. С. 39–55.
272. Штундер З. Спогади з мого життя. Жовква : Місіонер, 2012. 48 с.
273. Эльшек О. Стилевые типы народной инструментальной музыки в Словакии. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музика* : сборник статтей и материалов : в 2 ч. Москва : Советский композитор, 1988. Ч. 1. С. 68–105.
274. Этнаграфія Беларусі: Энцыклапедыя / за ред. І. Шамякіна. Мінськ : Беларуская савецкая энцыклапедыя, 1989. 575 с.
275. Юцевич Ю. Словарь музыкальных терминов : 3 изд., перераб., доп. Київ : Музична Україна, 1988. 263 с.
276. Яремко Б. Бібліографічний покажчик наукових праць і творчого доробку / ред.-упоряд. Н. О. Супрун-Яремко. Рівне : РДГУ, 2006. 56 с.
277. Яремко Б. Бойківська сопілкова музика. Львів : Сполом, 1998. 128 с.
278. Яремко Б. Виховання музиканта в традиційному середовищі південної Пінщини і Галицької Гуцульщини. *Народна музика Волині :* зб. статей і

матеріалів / ред.-упоряд. О. Смоляк. Кременець : Кременецький педагогічний коледж ім. Т. Шевченка, 1998. С. 15–26.

279. Яремко Б. Гуцульський скрипаль Василь Вардзарук («Якобишин») і його послідовники. *Етномузика.* Львів, 2007. Число 3 : збірка статей та матеріалів на честь 60-річчя Б. Луканюка / упоряд. Ю. Рибак. С. 57–66.
280. Яремко Б. Етноінструментознавство : навчальний посібник. Рівне : РДГУ, 2003. 188 с.
281. Яремко Б. «Капельмейстери» – скрипалі весільних капел космацько-шепітської традиції. *Етномузика.* Львів: Галицька Видавнича Спілка, 2016. Число 12 (2015) : збірка статей та матеріалів пам'яті Олекси Ошуркевича / упоряд. В. Ярмола. С. 70–92.
282. Яремко Б. Музичні інструменти традиційних народних ансамблів Бойківщини. *Фольклористичні візії (учні – вчителеві І. В. Мацієвському з нагоди 60-річчя) :* збірник статей і матеріалів. Тернопіль : Астон, 2001. С. 5–16.
283. Яремко Б. Народна термінологія в карпатському традиційному музично-інструментальному виконавстві: матеріали до словника. *П'ята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель :* матеріали. Львів, 1994. С. 75–76.
284. Яремко Б. Народні музичні інструменти. *Гуцульщина :* історико-етнографічне дослідження. Київ : Наукова думка, 1987. С. 346–353.
285. Яремко Б. Носій космацької скрипкової традиції Дем'ян Линдюк («Попиччин»): штрихи до творчого портрету. *Етномузика.* Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2018. Число 14 : Збірка статей та матеріалів з нагоди 25-річчя ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка / упоряд. Ю. Рибак. С. 132–141.
286. Яремко Б. Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття) : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 1994. 195 с.
287. Яремко Б. Скрипаль Кирило Линдюк ("Вітишин") – лідер космацько-шепітської традиції. *Етмомузика.* Львів, 2008. Число 5 / упоряд. І. Довгалюк, Ю. Рибак. С. 91–99.
288. Яремко Б. Сопілкова музика гуцулів. Львів : СПОЛОМ, 2014. 179 с.
289. Яремко Б. Сучасне бачення проблем музичної етнопедагогіки. *Десята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель* (Львів, 21–23 квітня 2017 року). Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2017. С. 252–259.
290. Яремко Б. Творчий портрет скрипаля Василя Пожоджука. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ, 2005. № 8 (12). С. 93–102.

291. Яремко Б. Традиційне гармошкове виконавство південної Пінщини. *Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся* / упоряд. В. Ковальчук. Рівне, 2001. С. 50–52.
292. Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації. Рівне : Ліста, 1997. 107 с.
293. Яремко Б. Фіксація народновиконавської аплікатури (на прикладі бойківської пищавки). *Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики:* збірник наукових праць. Київ : КДК ім. П. І. Чайковського, 1989. С. 41–44.
294. Ярмола В. Крутак у західнополіській інструментальній традиції: матеріали до вивчення. *Десята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель* (Львів, 21–23 квітня 2017 року). Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2017. С. 231–245.
295. Ярмола В. Навчальний процес у становленні поліських музикантів-скрипалів. *Етномузика.* Львів : СПОЛОМ, 2007. Ч. 3 : зб. стат. і матер. на честь 60-річчя Богдана Луканюка / упоряд. Ю. Рибак. С. 114–118.
296. Ярмола В. Народні музиканти про поліську скрипкову культуру: польове дослідження за питальником Климента Квітки. *Етномузика*. Львів, 2008. Число 4 : збірка статей та матеріалів на честь 100-ї річниці збірника «Галицько-руських народних мелодій» Осипа Роздольського та Станіслава Людкевича / упоряд. І. Довгалюк. С. 83–101.
297. Ярмола В. «Пахóд» – локальний жанр західнополіської інструментальної музики. *Етномузика.* Львів : Галицька Видавнича Спілка, 2016. Число 12 (2015) : збірка статей та матеріалів пам’яті Олекси Ошуркевича / упоряд. В. Ярмола. С. 25–42.
298. Ярмола В. Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся. Львів : Сполом, 2014. 234 с.
299. Ярмола В. Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся (середовище-інструмент-виконавець-репертуар) : дис. … канд. мист. : 17.00.03. Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2011. 162 с.
300. Ярмола В. Скрипкові мелодії з села Велимче (Ратнівський р-н Волинської обл.). *Етнокультурна спадщина Полісся* / упоряд. В. Ковальчук. Рівне : Перспектива, 2004. С. 176–191.
301. Ярмола В. Традиції ансамблевого виконавства в музичній культурі Рівненсько-Волинського Полісся. *Вісник Львівського університету :* Серія мистецтвознавство. Львів, 2011. Вип. 10. С. 180–193.
302. Ярмола В. Фонозаписи скрипкової музики волинсько-рівненського Полісся. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної Музичної Академії України*

ім. П. Чайковського. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль–Київ, 2007. № 1 (18). С. 111–117.

303. Buchner A. Encyklopedia instrumentów muzycznych: Od czasów przedhistorycznych do XX wieku. Racibórz : R.A.F. Scriba, 1995. 352 s.
304. Buchner A. Musikinstrumente der Völker. Prag : Artia, 1968. 295 s.
305. D'Andrade R. The Development of Cognitive Anthropology. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. 288 p.
306. Dadak-Kozicka J. K. Folklor sztuką życia: U źródeł antropologii muzyki. Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1996. 343 s.
307. Dahlig E. Ludove instrumenty skrzypcowe w Polsce. Warszawa : PAN, 2001. 220 s.
308. Dahlig E. Folk Musical Ensembles in Central Poland and their Music. *Studia instrumentorum musicae popularis.* Stockholm : Musikmuseet., 1992. No. X P. 56–60.
309. Dahlig P. Ludova praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce. Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1993. 309 s.
310. Dahlig P. Tradycje muzyczne a ich przemiany: Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej. Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1998. 669 s.
311. Dąbrowska Grażyna W. Taniec w polskiej tradycji : Leksykon. Warszawa : MUZA SA, 2005/2006. 432 s.
312. Dorosz P. Sygnały wojskowe i hejnały miejskie jako zagadnienie muzyczne: praca magisterska. Warszawa : Instytut Muzykologii UW, 2011. 276 s.
313. Dúžek S., Garaj B. Slovenské l'udové tance a hudba na sklonku 20 storočia. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001. 478 s.
314. Elschek O. Hudobná veda súčasnosti: Systematika, teória, vývin. Bratislava : VEDA, 1984. 386 s.
315. Elschek O. Slovenské l'udové píšt'aly a d'alšie aerofóny. Bratislava : VEDA vydavatel'stvo Slovenskej akadémie vied, 1991.
316. Fedun I. The Folkdances of the Western Polissia Region (Ukraine) : Traditions and Innovations. *TRADITIONES.* 2005. № 34/1. P. 155–164. URL: http://isn.zrc-sazu.si/files/file/Traditiones/Traditiones_34_1_separati/TR341%20155-164%20Fedun.pdf (дата звернення 4.08.2020).
317. Harasymczuk R. W. Tańcie huculskie. Lwów : Ruch, 1939. 156 s.
318. Herskovits M. J. Man and his works. NewYork : A. A. Knopf, 1948. 678 p.
319. Kolberg O. Białoruś-Polesie / redaktor A. Skrukwa. Z rękopisów opracowali S. Kasperczak, A. Pawlak. Wrocław – Poznań, 1968. T. 52. 571 s.

320. Kolberg O. Wołyń: Obrzędy, melodii, pieśni / Z brulionow pośmiertnych przy współudziale S.Fiszera i F.Szopskiego wydał F.Tretiak. Wrocław – Poznań, 1964. T. 36. 451 s.
321. Kondracki M. Muzyka Huculszczyny. *Muzyka Polska*. 1935. № 7. S. 186–202.
322. Könczei C. Dance as Multimedial Poetic Communication. *Dance Ritual and Music*. Warsaw, 1995. P. 201.
323. Merriam A. P. The Anthropology of Music. Evanston : Northwestern University Press, 1964. 358 p.
324. Mierczyński St. Muzyka Huculszczyzny. Kraków : PWM, 1965. 200 s.
325. Nettl B. Theory and Method in Ethnomusicology. New York : The Free Press of Glencoe, 1964. 306 p.
326. Pospíšil J., Lohvinová V. České písně z ukrajinské Volyně. Praha : Sdružení Čechů z Volyně a jejich přátel v Praze, 1997. 579 s.
327. Ramovš M. Polka je ukazana: Plesno izročilo na Slovenskem. Ljubljana : Založba Kres, 2000. 455 s.
328. Reikher E. The Female Sozanda Art from the Viewpoint of Professionalism in the Musical Tradition: A Preliminary Survey. *Musica Judaika*. 2006. No. 18. P. 71–86.
329. Sanger A. Music and musicians, dance and dancers: socio-musical interrelationships in Balinese performance. *Yearbook for traditional music*. 1989. Vol. 21. P. 57–60.
330. Savage P. E., Brown S. Toward a New Comparative Musicology. *Analytical Approach to World Music*. 2013. P. 148–197. URL: https://www.researchgate.net/publication/283088191_Toward_a_new_comparative_musicology (дата звернення: 10.10.2019).
331. Savage P. E. Cultural Evolution of Music. *Palgrave Communications*: Humanities Social Sciences. 2019. URL: https://www.nature.com/articles/s41599-019-0221-1 (дата звернення: 10.10.2019).
332. Sturtevant W. C. Studies in Ethnoscience. *American Anthropologist*. 1964. Vol. 66 (2). No. 1. P. 99–131.
333. Vaculík J. Dějiny volyňských Čechů : I. Léta 1868-1914. Praha : Sdružení Čechů z Volyně a jejich přátel v Praze, 1997. 211 s.
334. Weller S. C., Romney K. A. Systematic Data Collection. Newbury Park, CA : SAGE Publications, Inc., 1988. 108 p.
335. Żerańska-Kominek S. Muzyka w kulturze: Wprowadzenie do etnomuzykologii. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1995. 347 s.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Покажчик записів народної інструментальної музики архіву ПНДЛМЕ[1]

(див. таблиці з наступної сторінки)

[1] Покажчик зроблено авторкою дисертації на основі електронного каталогу записів архіву ПНДЛМЕ Ліни Добрянської. Авторка доповнила до нього інформацію про інструментальну музику. Дані сортовано за роками запису. Наразі уведено інформацію до 2006 року, новіші відомості ще не інвентаризовано.

населений пункт	район	обл.	од	рік	фонд	№ф	№ек	№с	збирач	кількість од. НІМ	інструмент	твір	транскрипція
Космач	Косів	ІФ	43	1958	ЕК	0	2	*0*	Штундер З., Шуст Я.,	15	1) довга труба (трембіта) 2) листок 3) сопілка довга відкрита з ігровими отворами(флояра) 4) ?сопілка свисткова з ігровими отворами(сопілка)	1) похоронні, пастуші, колядницькі, до слухання 2) до слухання 3) до танцю, весільні, коломийки	12 (Штундер)
Івана-Франка	Дрогобич	Лв	71	1958	ЕК	0	1	*1*	Штундер З., Шуст Я.,	4	1)скрипка 2) дуда(сам пищик)	1) гра до пісень, попурі мелодій 2) Верховино	
Верховина	Верховина	ІФ	[14]	1960	ЕК	0	4	*1*	Штундер З., Шуст Я.,	9	1) скрипка 2) дуда 3) цимбали 4) ансамбль 5) трембіта	1) мелодії 2) мелодії 3) мелодії 4) мелодії, співані коломийки 5) мелодії	
Криворівня	Верховина	ІФ	14	1960	ЕК	0	4	*2*	Штундер З., Шуст Я.,	14	1) скрипка 2) сопілка довга відкрита з ігровими отворами(флояра)	1) колядницькі 2) похоронні, як поставлять хату	
Кривка	Турка	Лв	32	1963	ЕК	0	9	*0*	Гошовський В.	5	1) скрипка 2) голос 3) ?сопілка свисткова з ігровими отворами(сопілка)	1) мелодії, коломийки 2) гоєкання 3) мелодії	
Верховина	Верховина	ІФ	13	1964	НІ	2а	1	*0*	Сливинський Ю.	13	1) ансамбль (?), 2) скрипка 3) сопілка 4) цимбали	1) весільні коломийки, коломийки ,гопак, до співу 2) коломийки 3) коломийки 4) коломийки	
Городниця	Городенка	ІФ	30	1964	НЗ	0	3	*0*	Олійник О.	7	1) скрипка 2) цимбали	1) весільні коломийки, весільні козачки, весільний марш, коломийки 2) коломийки	
Дземброня	Верховина	ІФ	10	1965	НЗ	0	5	*0*	Шибальський Ю.	4	1) сопілка ?2) голос	1) мелодії 2) полонинський наспів	

Яремча	Івано-Франківськ	ІФ	18	1965	НІ	2а	3	*0*	Сливинський Ю.	1	ансамбль	коломийки	
Верхнє Висоцьке	Турка	Лв	18	1965	ЕК	0	11	*1*	Гошовський В.	2	голос	гоякання	
Бориня	Турка	Лв	24	1965	ЕК	0	11	*3*	Гошовський В.	1	голос	гоякання	
Бітля	Турка	Лв	4	1965	ЕК	0	11	*4*	Гошовський В.	2	голос	гоякання	
Верхнє	Турка	Лв	9	1965	ЕК	0	11	*5*	Гошовський В.	4	голос	гоякання	
Старий Кропивник	Дрогобич	Лв	56	1966	ЕК	0	14	*1*	Гошовський В.	4	ансамбль (скрипка, бубон)	коломийки, вальс	
Радич	Турка	Лв	29	1966	ЕК	0	15	*2*	Гошовський В.	1	голос	гоякання	
Шум'яч	Турка	Лв	33	1966	ЕК	0	15	*3*	Гошовський В.	5	голос	вівкання, гоякання	
Пилипець	Міжгір'я	Зк	28	1966	ЕК	0	16	*1*	Гошовський В.	4	трембіта	пастуші, до співу	
Печеніжин	Коломия	ІФ	31	1967	НІ	2а	4	*0*	Сливинський Ю.	5	1) ансамбль 2) дует сопілок	1) весільні марші, танці, пісня 2) мелодії	
Верхній Ясенів	Верховина	ІФ	15	1967	НЗ	0	7	*0*	Зеленчук В.	15	1) скрипка 2) дримба	1) коломийки, до коляди, кругляк, весільна до заводу молодої, весільні коломийки, полонинська, старовіцька, козачок, гуцулка 2) мелодії	
Бистрець	Верховина	ІФ	26	1967	НЗ	0	6	*0*	Зеленчук В.	12	1) сопілка (флоєрка) 2) скрипка 3) дует скрипка сопілка 4) дримба	1) коломийки, мелодії 2) коломийки, мелодії, аркан, Могурова гра 3) мелодії 4) коломийки	
Великосілля	Старий Самбір	Лв	18	1967	ЕК	0	18	*3*	Гошовський В.	1	голос	гоякання	

Матків	Турка	Лв	13	1967	ЕК	0	19	*3*	Гошовський В.	2	голос	гоякання	
Залуття	Стара Вижівка	Вл	11	1968	НІ	10	1	*3*	Ошуркевич О.	9	ліра	пісні, літня петрівчана	9 (Рибак)
Кримне	Стара Вижівка	Вл	18	1968	НІ	10	2	*3*	Ошуркевич О.	8	сопілка (сопілкар з Брониці)	крутаки, польки, пісня	
Ізки	Міжгір'я	Зк	20	1969	НІ	1б	3	*0*	Задор Д.	25	1) ансамбль 2) сопілка	1) коломийки, карічки, полька, волошини, гра до ладкання, весільні танці, весільний марш 2) мелодії	
Залуття	Стара Вижівка	Вл	13	1969	НІ	10	9	*2*	Ошуркевич О.	13	1) ліра 2) скрипка	1) пісні, крутак 2) крутак, шіма, полька, оберек, пісня (Очерет…)	8 (Рибак)
Пасічна	Надвірна	ІФ	5	1970	ЕК	0	22	*2*	Сливинський Ю.	5	цимбали	мелодія, весільна до ладкання, колядка, балада, весільний марш	
Велимче	Ратне	Вл	21	1971	НІ	10	11	*5*	Ошуркевич О.	12	ансамбль (3 скрипки, баян, кларнет)	польки, крутак, чумак	
Славське	Сколе	Лв	10	1971	ЕК	0	25	*1*	Сливинський Ю.	1	голос	гоєкання	
Заболотці	Іваничі	Вл	6	1971	НІ	10	10	*3*	Ошуркевич О.	6	скрипка	пісня, полька, марш, куявяк, весільні приспівки, маршівка весільна	
Деревок	Любешів	Вл	21	1973	НІ	10	16	*1*	Ошуркевич О.	11	1) ріжок 2) ріжок, спів	1) крутяхи, вальс, марш, терниця, гопак, карапет (лисий), полька, імітація співу півня 2) пісні	
Тухолька	Сколе	Лв	33	1974	ЕК	0	28	*1*	Кушлик Л.	11	1) скрипка, басоля 2) скрипка, басоля, спів 3) сопілка 4) скрипка, спів	1) коломийки, ?метелиця, аркан 2) коломийки 3) мелодії, Верховино 4) пісні	

Волосянка	Сколе	Лв	22	1974	ЕК	0	27	*2*	Кушлик Л.	3	скрипка	мелодії, мелодії танцювальні	
Озютичі	Локачі	Вл	7	1974	НІ	10	18	*1*	Ошуркевич О.	7	скрипка	польки, вальс	
Путила	Путила	Чрв	61	1975	ЕК	0	29	*2*	Кушлик Л.	5	1) сопілка (флояра) 2) сопілка, спів	1) коломийки з гудінням, мелодії 2) коломийки	
Довгопілля	Путила	Чрв	7	1975	ЕК	0	29	*1*	Кушлик Л.	4	сопілка	коломийки, аркан	
Мале Оріхове	Ратне	Вл	21	1976	НІ	10	32	*2*	Ошуркевич О.	13	1) сопілка 2) сопілка, спів	1) польки, припєви, молодичники, весільна "В добрий час" 2) пісні	
Коритниця	Локачі	Вл	10	1976	НІ	10	29	*0*	Ошуркевич О.	10	ансамбль (скрипка, кларнет, гармошка, бубон)	польки, вальси, куявяк, козачок	
Буковець	Верховина	ІФ	11	1977	ЕК	0	32	*1*	Кушлик Л.	7	1) дримба 2) 2 дримби одночасно 3) дримба, спів	1) мелодії, весільне ладкання 2) мелодії 3) коломийки	
Брустурів	Косів	ІФ	26	1977	ЕК	0	32	*5*	Кушлик Л.	9	1) дримба 2) голос 3) роги	1) коломийки, весільна, танцювальна, пісня 2) вівкання, кугикання 3) колядницькі сигнали	
Річка	Міжгір’я	Зк	22	1977	ЕК	0	31	*3*	Кобулей Е.	22	1) скрипка 2) 2 скрипки 3) сопілка	1) про дівчину яка загубила вівці, вививанець, карагод, чардаш, румунська 2) халухапту, весільний марш 3) коломийки до співу, коломийки до танцю, вівчарські, вививанець, карагод, волошин, чабанська, Довбушева пісня, румунський танець	

Вучкове	Міжгір'я	Зк	10	1977	ЕК	0	31	*1*	Кушлик Л.	10	1) сопілка 2) скрипка 3) спів, скрипка 4) спів, ансамбль 5) ансамбль	1) співанка, мандрівницька, як дівка вівці загубила 2) весільна, коломийки 3) коломийки 4) коломийки 5) весільні, угорський танець	
Косів	Косів	ІФ	43	1977	ЕК	0	32	*2*	Кушлик Л.	37	1) трембіта 2) теленка 3) дубельтівка 4) флояра 5) голос 6) окарина (зозуля) 7) дримба 8) скрипка 9) цимбали 10) дуда (коза) 11) спів, скрипка	1) пастуша 2) весняна, гуцульська, до танцю 3) стародавня мелодія, гуцульська мелодія 4) дідова флояра з гудінням, пастуша, коломийки, танцювальні 5) горловий спів 6) мелодії, коломийки 7) мелодії, весільна до шлюбу 8) весільні до співу, весільні марші, танцювальні, гопачок, аркан 9) гуцулка 10) старовинні мелодії 11) коломийки	11 (Горблянська)
Ізки	Міжгір'я	Зк	10	1977	ЕК	0	31	*5*	Кушлик Л.	1	голос	гоєкання	
Уклин	Свалява	Зк	37	1977	ЕК	0	31	*9*	Кушлик Л.	7	дримба	коломийки, вальс, колядка	
Березники	Свалява	Зк	38	1977	ЕК	0	31	*8*	Кушлик Л.	3	сопілка	мелодії	
Лолин	Долина	ІФ	?	1978	ЕК	0	34	*13*	Сливинський Ю.	9	1) сопілка 2) сопілка, спів 3) ансамбль (скрипка, сопілка, цимбали)	1) весільна до ладкання 2) весільні 3) коломийки, весільна пісня, марш На добридень, танець молодої в пропій, козачок, весільна до вінка	6 (Федун)

Космач	Косів	ІФ	19	1978	НЗ	0	10	*0*	Грабець О.	19	скрипка	весільні до сп і сл, дойна, танці, польки, кругляк, гопак, вальси	
Ісаїв	Турка	Лв	22	1979	ЕК	0	36	*11*	Кушлик Л.	20	1) ансамбль (скрипка, барабан, сопілка) 2) ансамбль, спів 3) скрипка, сопілка	1) танцювальні, вальс, коломийки 2) коломийки 3) коломийки	
Велика Глуша	Любешів	Вл	26	1979	НІ	10	54	*2*	Ошуркевич О.	13	1) ансамбль (скрипка, бубон, спів) 2) скрипка	1) похода, приспівки, крутак 2) паходи, крутаки, польки, до короваю, марш, вальс, гречка	
Мирне	Горохів	Вл	30	1979	ЕК	0	35	*1*	Кушлик Л.	23	1) скрипка 2) балалайка 3) сопілка 4) скрипка, гармошка	1) циганський фокстрот, мелодії, польки, весільні марші, вальс, гопак, шатечок 3) полька, вальс	
Ісаїв	Турка	Лв	20	1979	ЕК	0	36	*10*	Кушлик Л.	12	1) скрипка, баян 2) ансамбль (скрипка, баян, барабан)	1) коломийки, чардаш, вальси, Верховино 2) карапет, полька	
В’язівне	Любешів	Вл	11	1979	НІ	10	54	*3*	Ошуркевич О.	11	ансамбль (скрипка, бубон, спів)	польки, крутаки, ухар, марш, весільна до співу "На добраноч", пісня	
Березна Воля	Любешів	Вл	4	1979	НІ	10	54	*1*	Ошуркевич О.	1	дудка	крутак	
Іваномисль	Камінь-Каширський	Вл	19	1979	НІ	10	50	*5*	Ошуркевич О.	2	дудка, спів	пісня, крутак	
Середа	Турка	Лв	23	1979	ЕК	0	36	*8*	Кушлик Л.	11	скрипка	коломийки, весільна коломийка до танцю, козачок, полька, фокстрот, вальси	
Мирне	Горохів	Вл	1	1980	НІ	10	57	*5*	Ошуркевич О.	1	ансамбль (?)	полька	

Гута	Ратне	Вл	2	1980	НІ	10	57	*6*	Ошуркевич О.	2	ансамбль (?)	інструментальні мелодії	
Коритниця	Локачі	Вл	1	1980	НІ	10	57	*7*	Ошуркевич О.	1	ансамбль (?)	полька	
Мирне	Горохів	Вл	1	1980	НІ	10	57	*8*	Ошуркевич О.	1	ансамбль (?)	полька	
Великв Глуша	Любешів	Вл	2	1980	НІ	10	57	*4*	Ошуркевич О.	2	ансамбль (?скрипка, бубон)	крутак, полька	
Красноілів	Верховина	ІФ	17	1980	ЕК	0	37	*4*	Сливинський Ю.	8	1) скрипка 2) скрипка, спів	1) мелодії, імітація похоронної мелодії на трембіті, весільна, імітація гри на дуді, марш, краков'як 2) балада	
Грамотне	Верховина	ІФ	11	1980	ЕК	0	37	*7*	Кушлик Л.	7	1) сопілка (денцівка), 2) флояра 3) менша флояра	1) мелодії, до танцю 2) старовіцька з гудінням 3) старовіцькі мелодії	
Верхній Ясенів	Верховина	ІФ	16	1980	ЕК	0	37	*1*	Кушлик Л., Сливинський Ю.	6	дримба	весільні, коломийки, півторак, похоронна	
Бистрець	Верховина	ІФ	39	1980	ЕК	0	37	*11*	Кушлик Л.	3	трембіта	пастуші, похоронна	
Кваси	Рахів	Зк	31	1981	ЕК	0	39	*2*	Сливинський Ю.	10	1) скрипка 2) скрипка, спів 2) дримба	1) мандрівницька, весільні ладканки, весільна гуцулка, до коляди, на Великдень 2) весільні ладканки 3) мелодії	
Луги	Рахів	Зк	4	1981	ЕК	0	39	*5*	Кобулей Е.	4	1) скрипка 2) скрипка, спів 2) дримба	1) весільні до ладкання, горі, імітація трембіти, коломийки	
Кваси	Рахів	Зк	15	1981	ЕК	0	39	*4*	Кобулей Е.	15	1) флояра 2) скрипка 3) сопілка 4) дримба 5) скрипка, флоєрка	1) коломийки, вівчарська, імітація трембіти 2) весільні ладканки, коломийки, весільні до танцю 3) коли дівчина загубила отару 4) полонинські, ладкання, пісня 5) мелодії	

Мирне	Горохів	Вл	1	1981	НІ	10	63	*6*	Ошуркевич О.	1	ансамбль (?)	полька	
Великв Глуша	Любешів	Вл	2	1981	НІ	10	63	*5*	Ошуркевич О.	2	ансамбль (?скрипка, бубон)	похода, марш весільний	
Великв Глуша	Любешів	Вл	1	1981	НІ	10	73	*4*	Ошуркевич О.	1	ансамбль (?скрипка, бубон)	весільні мелодії	
Журавичі	Ківерці	Вл	11	1981	НІ	10	62	*0*	Ошуркевич О.	3	гармошка	польки	
Кваси	Рахів	Зк	17	1981	ЕК	0	39	*3*	Кушлик Л.	3	цимбали	весільна, до танцю, до пісні	
Тойкут	Ковель	Вл	6	1982	НІ	10	73	*2*	Ошуркевич О.	6	1) ансамбль (?), 2) ансамбль+спів	1) польки, 2) вечорниці, балада	
Конюхи	Локачі	Вл	5	1982	НІ	10	74	*3*	Ошуркевич О.	5	1) ансамбль (?), 2) скрипка	1) польки, 2) полька, вальс	
Павлівка	Іваничі	Вл	1	1982	НІ	10	73	*1*	Ошуркевич О.	1	ансамбль (?)	полька	
Ковель	Ковель	Вл	1	1982	НІ	10	73	*3*	Ошуркевич О.	1	ансамбль (?)	віночок українських мелодій	
Любешів	Любешів	Вл	4	1982	НІ	10	76	*0*	Ошуркевич О.	4	ансамбль (?)	інструментальні мелодії	
Ветли	Любешів	Вл	28	1983	НІ	10	82	*1*	Ошуркевич О.	8	ансамбль (2 скрипки, бубон)	приспівки, польки, крутак, козачок, весільна до короваю "Квіточка"	
Баня-Березів	Косів	ІФ	22	1985	НЗ	0	17	*0*	Палійчук М.	22	ансамбль (скрипка, цимбали, фрілка, бубон, труба, баян, бас, спів)	весільні до сп тн і сл, гуцулки, полька, пісня	
Абрамівка	Вишгород	Київ	27	1988	НЗ	0	35	*0*	Балабанова М.	5	балалайка, мандоліна	польки, карапет, кабардинка, краков'як	
Добряни	Городок	Лв	12	1989	ЕК	0	49	*3*	Сливинський Ю.	11	скрипка	вальси, полька, коломийки, краков'як, марші	
Гірське	Косів	ІФ	20	1990	НІ	9	0	*1*	Турянська О., Добрянська Л.	20	1) скрипка 2) сопілка	1) весільні (ладканки, співанки, на добрий день), пісні, весняні (гаївкові мелодії) 2) пісні, співанки, весільна до	

												весільна до ладкання.	
Бердихів	Яворів	Лв	13	1990	ЕК	0	56	*8*	Котюк Б.	13	ансамбль (2 скрипки, бас, бубен)	пісні, польки, весільний марш, вальс	11 (Котюк)
Віжомля	Яворів	Лв	12	1990	ЕК	0	53	*2*	Сабан Л.	12	скрипка	марші, вальси, полька, коломийка, фокстрот, оберек, "польські"	12 (Бернацька чи Токарчук)
Віжомля	Яворів	Лв	15	1990	ЕК	0	53	*8*	Сливинський Ю.	4	скрипка	пісні, вальс, полька	4 (Бернацька чи Токарчук)
Гірське	Косів	ІФ	20	1990	НІ	9	0	*1*	Турянська О., Добрянська Л.	?10	скрипка	колядки, пісні, ?гаївки	
Космач	Косів	ІФ	40	1991	НЗ	0	93	*0*	Ковальчук М.	40	1) ансамбль (скрипка, сопілка, баян, бубон, цимбали, флояра, кларнет, труба 2) соло різні	1) до співання, полонинські, польки, марші, гуцулки, козачки, пісні, весільні до сп сл тн	
Вербляни	Яворів	Лв	2	1991	ЕК	0	66	*2*	Луканюк Б.	2	1) дзвони церковні 2) "дарапкало" (металева штаба, підвішена на кільце біля церкви)	1) сигнали 2) сигнали	
Старі Кути	Косів	ІФ	6	1991	НЗ	0	222	*0*	Павлюк Г.	6	1) скрипка 2) баян 3) скрипка, баян, спів	1) мелодії до співання 2) гуцульські мелодії, фантазії на гуцульські мелодії, мелодії до танцю 3) коломийки	2 (Федун)
Великі Ком'яти	Виноградів	Зк	15	1991	НЗ	0	130	*0*	Куцик В.	1	губна гармошка, спів	пісня	
Вали	Вижниця	Чрв	4	1991	НЗ	0	161	*0*	Садовий П.	2	скрипка	полька, весільні до сп	2 (Федун)
Мистичі	Мостиська	Лв	29	1991	ЕК	0	63	*1*	Луканюк Б.	29	скрипка	марші, пісні, вальси, штаєри, козак, коломийка, польки, оберек, танець на обжинках, єврейська	

Віслок Вєлькі	Кросно	Пл	43	1991	ЕК	0	71	*8*	Луканюк Б., Сливинський Ю.	55	скрипка	пісні, польки, вальси, румба, аркан, оберок, козачки, мадяр	
Берегомет	Кіцмань	Чрв	5	1991	НЗ	0	189	*0*	Садовий П.	5	скрипка	польки, коломийки, верховина	5 (Федун)
Лисичеве	Іршава	Зк	7	1991	НЗ	0	144	*0*	Коноваленко Н.	7	скрипка, спів	пісні	
Садковичі	Самбір	Лв	?	1992	ЕК	0	78	*1*	Луканюк Б., Сабан Л.	?	?ансамбль (скрипка, баян, бубен)	?	
Нагірне	Мостиська	Лв	17	1992	ЕК	0	76	*1*	Сливинський Ю.	17	скрипка	польки, марші, пісні, вальси, коляда, пісня на хрестини, коломийка, танго, "жида"	
Судковичі	Мостиська	Лв	28	1992	ЕК	0	77	*1*	Брилинський Т.	?	скрипка	?	
Золотковичі	Мостиська	Лв	24	1992	ЕК	0	82	*3*	Брилинський Т.	24	скрипка	марші, пісні, вальси, фокстрот, танго, польки, кривий танець, козачок, краков'як	
Ходорів	Жидачів	Лв	13	1992	НЗ	0	137	*0*	Презлята В.	13	скрипка	марші, коломийка, вальси, полька, оберек, гопак, весільна до сп, пісня, фрагмент єврейського весілля, фокстрот	
Бібрка	Перемишляни	Лв	23	1992	НЗ	0	199	*0*	Кушлик А.	23	скрипка	польки, коломийка, весільні до сп і сл, марш, жидівський, чабан, вальси, пісні, катерина, маланкова, до щедрівки, краков'як, оберек	

Бортники	Жидачів	Лв	34	1992	НЗ	0	201	*0*	Баковський О.	34	скрипка	пісні, польки, марші, гопак, аркан, танго, коляда, гімн	27 (Федун)
Ягільниця	Чортків	Тр	10	1992	НЗ	0	170	*0*	Хорощак С.	2	скрипка, акордеон	полька, оберек	
Сивороги	Перемишляни	Лв	28	1993	НЗ	0	300	*0*	Пилипчук Г.	28	1) скрипка 2) цимбали	1) вальси, польки, краков'яки, коломийки, весільні до сп, марші 2) вальси, польки, коломийка	
Нова Кам'янка	Нестерів	Лв	24	1993	ЕК	0	97	*7*	Кушлик Л.	24	1) скрипка, спів 2) бубон	1) полька, пісні, весільні, марш, вальси, коляди, козачок, краков'як, коломийка	
Тяглів	Сокаль	Лв	57	1993	ЕК	0	91	*4*	Сливинський Ю.	? 30	ансамбль (скрипка, бубен, спів)	? Пісні, танці, обрядові	
Голокам'янка	Нестерів	Лв	34	1993	ЕК	0	98	*6*	Турянська О.	33	ансамбль (скрипка, бубон, спів)	коломийки, польки, штаєр, канада, краков'як, фокстроти, козачок, вальси, марші, зимові, весільні, пісні	21 (Кушнір)
Забір'я	Нестерів	Лв	39	1993	ЕК	0	96	*6*	Кушлик Л.	23	ансамбль (скрипка, гармошка)	вальси, весільні, польки, краков'як, марш, фокстрот	
Гійче	Нестерів	Лв	5	1993	ЕК	0	95	*1*	Сабан Л.	5	ансамбль (цимбали, баян, барабан)	пісня, полька, козачок, коломийка, краков'як	
Ільник	Турка	Лв	22	1993	НЗ	0	181	*0*	Ельберт Т., Кузьменко О.	1	голос	вівкання	
Голокам'янка	Нестерів	Лв	15	1993	ЕК	0	98	*3*	Турянська О.	8	губна гармошка	вальси, польки, весільна коломийка, пісня, щедрівка	8 (Кушнір)

Домашів	Сокаль	Лв	57	1993	ЕК	0	92	*8*	Луканюк Б.	57	скрипка	навчальна, вальси, марші, польки, весільні, оберки, танго, коломийки, аркан, фокстрот	56 (Федун)
Домашів	Сокаль	Лв	29	1993	ЕК	0	92	*9*	Луканюк Б.	29	скрипка	обжинкова, весільна приспівка, коляда, польки, штаєр, фокстрот, вальси, пісня, оберек, коломийки, марші	
Гійче	Нестерів	Лв	9	1993	ЕК	0	95	*3*	Коваль В.	9	скрипка, спів	зимові, весільні марші, весільні до співу, коломийка, козачок	
Ясниська	Яворів	Лв	12	1993	НЗ	0	319	*0*	Сенютович Ю.	12	скрипка, спів	1) весільні до сп сл, польки, вальс, марш, пісні, штаєр	12 (Федун)
Довге	Дрогобич	Лв	7	1993	НЗ	0	248	*0*	Кульчицький Р.	3	сопілка	пастуші мелодії	
Красна	Тячів	Зк	10	1994	НЗ	0	337	*0*	Петішко-Ковельова В.		1) ансамбль (скрипка, цимбали) 2) скрипка 3) акордеон, спів	1) весільні до сл сп, коломийки 2) весільна до дарування 3) пісні, коломийки, танцювальні	
Підберезzя	Горохів	Вл	28	1994	НІ	12	5	*2*	Федун І.	28	1) скрипка 2) гітара 7-струнна	1) вальси, польки, краков'яки, оберки, пісні, весільна до сп, коробушка, марші, гопак, танго, фокстрот 2) вальс, пісня	2 (Федун)
Верховина	Верховина	ІФ	15	1994	НЗ	0	342	*0*	Коржук В.	15	1) скрипка, спів 2) ансамбль (?)	1) весільні до сп і сл, півторак, трясунка, співанки 2) коломийки	
Полюхно	Горохів	Вл	23	1994	НІ	12	4	*2*	Федун І.	1	баян, спів	пісня	
Папірня	Нестерів	Лв	15	1994	ЕК	0	115	*2*	Турянська О.	15	гармошка	вальси, польки, коломийка, краков'як, приспівка, штаєр,	

												оберек, колядки	
Мокротин	Нестерів	Лв	28	1994	ЕК	0	114	*2*	Федун І.	28	скрипка	зимові, весільні, марші, коломийки, вальси, вертак, козак, польки, краков'як, фокстрот, віват	
Старі Стрілища	Жидачів	Лв	?	1994	ЕК	0	122	*4*	Сабан Л.	? Інформація	скрипка		
Звенигород	Пустомити	Лв	9	1994	НЗ	0	445	*0*	Порада Б.	9	скрипка	пісні, вальс, польки, штаєр	
Петрово	Виноградів	Зк	3	1994	НЗ	0	446	*0*	Товт Ш.	3	скрипка	вербункош, вербунк і чардаші, сюїта чардашів	
Середа	Турка	Лв	5	1994	НЗ	0	371	*0*	Федорко А.	5	скрипка, спів	коломийки, козак, весільна до співу	
Слобода Болехівська	Долина	ІФ	4	1995	ЕК	0	131	*6*	Кушлик Л.	4	1) баян 2) гармошка	1) коломийки ,пісні 2) коломийки	
Вишків	Долина	ІФ	5	1995	ЕК	0	135	*1*	Федун І.	15	1) дримба 2) сопілка	1) співанки 2) співанки, пісні, коломийки	9 (Федун)
Лужки	Долина	ІФ	23	1995	ЕК	0	131	*3*	Кушлик Л.	23	1) пищавка 2) скрипка 3) дримба 4) ансамбль (скрипка, бубен)	1) пісні, коломийка, весільні 2) весільна, полька, коломийка 3) коломийки, весільна, марш 4) весільні до сп і тн, козачок, коломийки, верховино, коляди	
Семичів	Долина	ІФ	?	1995	ЕК	0	135	*7*	Федун І.	8	1) скрипка 2) дримба 3) сопілка	1) коломийки 2) коломийки 3) коломийки	4 (Федун)
Семичів	Долина	ІФ	15	1995	НІ	12	6	*7*	Федун І.	15	1) скрипка 2) сопілка	1) коломийки, козачок, вививанець 2) пастуші коли пасуть	
Семичів	Долина	ІФ	5	1995	ЕК	0	135	*5*	Федун І.	39	1) скрипка, спів 2) сопілка 3) дримба	1) коломийки, вальси, полька, фокстрот, вививанець, весільна	31 (Федун)

												до ладкання, до колядок 2) коломийка 3) коломийка	
Семичів	Долина	ІФ	18	1995	НІ	12	6	*5*	Федун І.	18	ансамбль (2 скрипки, бас, бубен, спів)	коломийки, вививанці, марші, козачок, зимові колядки	
Шевченкове	Долина	ІФ	12	1995	ЕК	0	134	*4*	Коваль В.	12	ансамбль (скрипка, акордеон, баян, ?ударник)	коломийки, весільні до тн і сл, полька, аркан, вальс, фокстрот	
Семичів	Долина	ІФ	7	1995	ЕК	0	135	*10*	Федун І.	50	ансамбль (скрипка, бас, бубен, сопілка, спів), іноді соло	коломийки, марші, вальси, пастуші, співанки, зимові, пісні, фокстрот, полька	
Боберка	Турка	Лв	16	1995	НЗ	0	521	*0*	Берднікова Т.	16	ансамбль (скрипка, бубен, спів)	коломийки, весільна до сп, полька, вальс	
Присліп	Міжгір'я	Зк	8	1995	НІ	12	6	*10*	Федун І.	8	ансамбль (скрипка, сопілка, бас, спів)	коломийки, вальси	
Присліп	Міжгір'я	Зк	11	1995	НІ	12	6	*8*	Федун І.	11	баян, сопілка, скрипка	весільні до ладкання, коломийки, вівчарські	
Присліп	Міжгір'я	Зк	15	1995	НІ	12	6	*9*	Федун І.	1	голос	вівкання	
Семичів	Долина	ІФ	?	1995	НІ	12	6	*2*	Федун І.	?	дримби	?	
Лужки	Долина	ІФ	3	1995	ЕК	0	131	*5*	Кушлик Л.	3	пищавка, спів	коломийки	
Криворівня	Верховина	ІФ	24	1995	НЗ	0	512	*0*	Богач Б., Капраль А.	1	ріг	сигнал	
Княжолука	Долина	ІФ	16	1995	ЕК	0	132	*5*	Яцків Ю.	16	скрипка	коломийки, полька, коляди, щедрівка, весільні до сп і сл, вальс, фокстрот, гуцулка, козак	
Тяпче	Долина	ІФ	22	1995	ЕК	0	132	*9*	Яцків Ю.	22	скрипка	коломийки, вальси, польки, пісня, колядки, марші	

Новоселиця	Долина	ІФ	13	1995	ЕК	0	133	*11*	Кушлик Л.	13	скрипка	весільні до сп, коломийки, прспівки, пісні, штаєр, полька, вальс, верховина, аркан, козак	
Мислівка	Долина	ІФ	?	1995	ЕК	0	135	*2*	Федун І.	6	скрипка	весільне ладкання, співанки, гуцулка, коломийки, полька, коляда	
Семичів	Долина	ІФ	?	1995	ЕК	0	135	*9*	Федун І.	21	скрипка	коломийки, марш, весільна до ладкання, зимові до коляд і колядок	9 (Федун)
Гузіїв	Долина	ІФ	?	1995	ЕК	0	136	*3*	Лукашенко Л.	35	скрипка	марші, коломийки, весільні до сп і сл, вальси, пісні, штаєр, козак, кокетка, фокстрот	
Яворів	Долина	ІФ	36	1995	ЕК	0	137	*5*	Перескоцька С.	37	скрипка	коломийки, польки, весільні до сп, марші, вальси, фокстроти, кокетка, подіспан,	
Чернятин	Городенка	ІФ	19	1995	НЗ	0	515	*0*	Баланко О.	15	скрипка	марші, весільні до сп сл, коломийки, пісня, фокстроти, вальси, полька	
Перемишляни	Перемишляни	Лв	15	1995	НЗ	0	516	*0*	Павелко Р.	15	скрипка	весільні до сп тн і сл, коломийка, пісня, фокстроти, вальси, полька	
Мохнате	Турка	Лв	7	1995	НЗ	0	522	*0*	Малетич В.	7	скрипка	надобридень, коломийки, вальси, полька, весільний танець	
Семичів	Долина	ІФ	9	1995	НІ	12	6	*1*	Федун І.	9	скрипка	коломийки, козачок, марш, зимова коляда	
Семичів	Долина	ІФ	13	1995	НІ	12	6	*3*	Федун І.	13	скрипка	марші, танго, коломийки, зимові до коляди	
Семичів	Долина	ІФ	7	1995	НІ	12	6	*4*	Федун І.	7	скрипка	коломийки, вальс, полька, фокстрот	

Лолин	Долина	ІФ	3	1995	НІ	12	7	*2*	Федун І.	3	скрипка	весільні до сп	3 (Федун)
Лолин	Долина	ІФ	19	1995	НІ	12	7	*3*	Федун І.	19	скрипка	коломийки, фокстроти, аркан, вальси, танго, марш, коляда, мелодії на новий рік, пісня	19 (Федун)
Лолин	Долина	ІФ	20	1995	НІ	12	7	*1*	Федун І.	20	скрипка, акордеон	марш, коломийки, вальси, польки, козак, краков'як, фокстроти, танго, пісня, ходор	20 (Федун)
Семичів	Долина	ІФ	...	1995	НІ	12	6	*6*	Федун І.	?	скрипка, сопілка, дримба	?	
Лолин	Долина	ІФ	47	1995	НІ	12	6	*11*	Федун І.	47	скрипка, спів	коломийки, польки, гопак, козак, краков'яки, пісні, штаєр, вальс, верховина, весільні до сп сл тн, ходор, марші, пісні, коляди, колядки, фокстрот	47 (Федун)
Мохнате	Турка	Лв	3	1995	НЗ	0	523	*0*	Попков Ю., Дуда Ю.	1	сопілка, спів	коломийки, весільна до сп, полька, вальс	
Лолин	Долина	ІФ	11	1996	НІ	12	8	*3*	Федун І.	11	1) клепачка 2) пищавка	1) клепання 2) коломийки	
Гнішув	Хелм	Пл	21	1996	ЕК	0	160	*0*	Лукашенко Л., Поточняк А., Федун І.	21	1) скрипка 2) ансамбль (скрипка, ?) 3) листок 4) пила	1) 2) пісні, польки, оберки, вальс, краков'як, фокстроти, марші, коляди 3) 4) мелодії	
Підгайчики	Коломия	ІФ	46	1996	ЕК	0	163	*2*	Турянська О.,Федун І.	46	1) скрипка 2) скрипка, акордеон	1) коломийки, козаки, польки, пісні, вальси, весільні до сп і тн, фокстроти, микита, аркан, оберки, козачок, марш 2) верховина, вальс, пропій, краков'яки	

Лолин	Долина	ІФ	60	1996	НІ	12	7	*5*	Федун І.	28	1) скрипка 2) скрипка, спів 3) ансамбль (скрипка, акордеон, бубен, іноді спів)	1) весільні до сп, коломийки, вальси, польки 2) пісня на новий рік, пісні 3) коломийки, козак, краков'як, полька, марш	28 (Федун)
Загайпіль	Коломия	ІФ	94	1996	ЕК	0	164	*1*	Турянська О.,Федун І.	94	1) скрипка, спів 2) акордеон, спів	1) 2) коломийки, вальси, польки, марші, зимові, каперуші, польки, фокстроти, весільні, подіспани, аркан, циганочка, берізка, полонез, молдованеска, дойна	
Будилів	Снятин	ІФ	14	1996	ЕК	0	155	*2*	Кушлик Л.	3	1) теленка 2) дримба	1) мелодії 2) коломийка, великодня	
Петрово	Виноградів	Зк	11	1996	НЗ	0	705	*0*	Драга І.	11	ансамбль (2 скрипки, контрабас, акордеон, фуруйа, цимбали)	вербункош, пісні, калотосей хлопський, рідкий угорський, корчош, чардаші, сапора	
Ганьск	Хелм	Пл	37	1996	ЕК	0	160	*0*	Лукашенко Л., Поточняк А., Федун І.	8	ансамбль (скрипка, акордеон, спів)	хмелю, весільні до сп, полька, оберек	
Ганьківці	Снятин	ІФ	?	1996	ЕК	0	153	*5*	Коваль В.	30	ансамбль (скрипка, цимбали, баян, бубен)	1) пісні, весільні до сп, тн і сл, трясун, аркан, коробочка, яблочко, голубка, канада, подиспан, чабан, маланкова, полька, вальс, марші	
Красноставці	Снятин	ІФ	49	1996	ЕК	0	156	*2*	Перескоцька С.	4	дримба	співанки, аркан, яблучко	
Велика Глуша	Любешів	Вл	23	1996	ЕК	0	159	*9*	Поточняк А., Рибак Ю.	23	скрипка	весільні до сп і сл, марші, крутаки, пахода, краков'як, польки, коломийки, фокстрот, танго, карапет, оберек,	

												шабас	
Гірки	Любешів	Вл	23	1996	ЕК	0	159	*18*	Поточняк А.	24	скрипка	марші, вальси, козачки, оберек, карапет, частушки, яблучко, польки, пісні	
Лолин	Долина	ІФ	36	1996	НІ	12	8	*2*	Федун І.	36	скрипка	коломийки, пісні, аркани, польки, вальси, фокстроти, козак, козачок, ходор, весільна до сп	36 (Федун)
Лолин	Долина	ІФ	16	1996	НІ	12	8	*4*	Федун І.	16	скрипка	мелодії на новий рік, марші, вальси, чардаш, фокстрот, верховина, краков'яки	
Перемишляни	Перемишляни	Лв	15	1996	НЗ	0	597	*0*	Сірко Г.	15	скрипка 8 струн	пісні, польки, вальси, штаєр, марш	
Яремча	Івано-Франківськ	ІФ	2	1996	НЗ	0	590	*0*	Пасічна Т.	2	цимбали	коломийки, козачок, гуцулка	
Велимче	Ратне	Вл	19	1997	НІ	12	10	*3*	Федун І.	19	1) ансамбль (кларнет, барабан, баян, блок-флейта, спів) 2) баян	1) польки, оберек, крутак, гречка, краков'як, гопак, козачок, лявоніха, пісні, вальс2) пісні сліпецькі	
Бірки	Любешів	Вл	20	1997	ЕК	0	168	*1*	Поточняк А.	20	1) баян 2) бубон	1)польки, марш, козак, вальс, страданія, крутаки, яблучко, приймак, танго, оберек, пахода 2) козак, вальс	
Городна	Столин	Бр	23	1997	ЕК	0	165	*10*	Добрянська Л.	23	1) гармошка 2) баян	?	
Сновичі	Золочів	Лв	59	1997	НІ	15	12	*17*	Поточняк А.	?	ансамбль (2 скрипки, гармошка, бубон)	?	

Добринів	Рогатин	ІФ	47	1997	ЕК	0	170	*5*	Поточняк А.	47	ансамбль (2 скрипки, цимбали, баян)	марші, пісні, вальси, польки, коломийки, хрущ, каменяр, весільні до сп	
Міжгір'я	Міжгір'я	Зк	20	1997	НІ	12	10а	*1*	Федун І.	20	ансамбль (скрипка, ?баян чи гармошка, бубон)	весільні до співу, слухання і танцю, марш, коляди, коломийки)	
Розтоки	Путила	Чрв	6	1997	НІ	15	14	*4*	Поточняк А.	?	баян	?	
Велимче	Ратне	Вл	36	1997	НІ	12	9	*0*	Федун І.	5	баян, бубен, спів	частушки, гречка, пісні, крутак, скочна, полька	
Залаззя	Любешів	Вл	26	1997	ЕК	0	166	*8*	Рибак Ю.	26	гармошка	?	
Старе Село	Жабинка	Бр	16	1997	ЕК	0	172	*11*	Рибак Ю.	16	гармошка хромка	?	
Зашків	Золочів	Лв	25	1997	НІ	15	12	*18*	Поточняк А.	?	дзвони	?похоронний сигнал	
Волиця	Камінь-Каширський	Вл	34	1997	ЕК	0	167	*8*	Федун І.	34	скрипка	яблучко, карапєти, коробочка, пісні, краков'як, крутак, польки, лявоніха, на рєчєньку, козачок, гречка, марш	
Волиця	Камінь-Каширський	Вл	33	1997	ЕК	0	167	*9*	Федун І.	33	скрипка	краков'як, вальс, козачок, на рєчєньку, оберек, коробушка, марш, крутаки, польки, гопак, пісні, жнивна	
Цир	Любешів	Вл	11	1997	ЕК	0	168	*4*	Поточняк А.	11	скрипка	марш, краков'як, карапет, пісня, польки, крутак, во саду лі, коробушка, вальси	

Велимче	Ратне	Вл	19	1997	НІ	12	10	*4*	Федун І.	19	скрипка	яблучко, польки, карапет, на реченьку, циганочка, пісня	
Велимче	Ратне	Вл	14	1997	НІ	12	10	*5*	Федун І.	13	скрипка	польки, пісня, туш, оберек, крутак, марш, частушки, вальси, карапет, яблучко	
Сновичі	Золочів	Лв	14	1997	НІ	15	12	*16*	Поточняк А.	?	скрипка	?	
Гологори	Золочів	Лв	8	1997	НІ	15	12	*6*	Поточняк А.	?	скрипка, баян	?	
Ворокомле	Камінь-Каширський	Вл	36	1997	ЕК	0	166	*2*	Рибак Ю.	?	скрипка, спів	весільні, ?	
Розтоки	Путила	Чрв	5	1997	НІ	15	14	*3*	Поточняк А.	?	цимбали, баян	?	
Середа	Турка	Лв	9	1997	НІ	12	10а	*2*	Федун І.	9	ансамбль (скрипка, баян, бубон, спів)	коломийки, вальс, сторцак+козак, полька, весільні до слухання і співу.	
Замшани	Ратне	Вл	10	1998	НЗ	0	734	*0*	Добрянська Л., Рибак Ю.	10	?, спів	?	
Судче	Любешів	Вл	45	1998	ЕК	0	174	*6*	Добрянська Л.	45	1) скрипка 2) сопілка	1) гопак, польки, вальси, коробочка, пісні, яблучко, крутак, краков'як, весільні, марші, лезгінка, подушечки, семеновна, фокстрот, оберки, ор"я, хаїм, до коляди 2) мелодії	
Угриничі	Любешів	Вл	6	1998	ЕК	0	174	*16*	Рибак Ю.	7	гармошка	польки, лисий, краков'як, вальс, коробочка, пісня	
В'язівне	Любешів	Вл	...	1998	ЕК	0	174	*13*	Лукашенко Л.	?	скрипка	?	
Тойкут	Ковель	Вл	9	1998	НЗ	0	731	*0*	Федун І.	9	скрипка	польки, вальси, оберек, марш	
Тойкут	Ковель	Вл	9	1998	НЗ	0	731	*0*	Федун І.	9	скрипка	польки, вальси, оберек, марш	

Седлище	Стара Вижівка	Вл	13	1998	НЗ	0	735	*0*	Добрянська Л., Федун І.	10	скрипка, спів	польки, пісні, вальс	
Піща	Любомль	Вл	22	1999	ЕК	0	176	*23*	Федун І.	22	1) скрипка 2) баян	1) коробейніки, польки, краков'як, яблучко, пісні, оберек, вальс, на рєчєньку, козачок, ойра, марш 2) коробєйнікі	
Хрипськ	Любомль	Вл	7	1999	ЕК	0	176	*15*	Добрянська Л.	7	гармошка	пісні, полька, коробочка, карапет, краков'як, оберек	
Хрипськ	Любомль	Вл	18	1999	ЕК	0	176	*17*	Добрянська Л.	18	гармошка	вальси, польки, краков'як, на рєчєньку, пісні, яблочко, карапет, подіспан, ойра, частушки	
Пульмо	Любомль	Вл	6	1999	ЕК	0	176	*3*	Федун І.	6	губна гармошка	бариня, вальс, пісня, полька, краков'як, чечетка	
Піща	Любомль	Вл	2	1999	ЕК	0	176	*11*	Федун І.	2	дзвони церковні	сигнали	
Тур	Ратне	Вл	40	1999	ЕК	0	176	*26*	Федун І.	40	скрипка	солоха, пісні,краков'як, вальси, оберки, польки, частушки, козак, гопак, петрівчані, обжинкові, весільні, яблучко, молодичник, капуста, камаринська, карапєти, фокстрот, танго, коляда	
Заліси	Ратне	Вл	8	1999	ЕК	0	176	*29*	Федун І.	8	сопілка	русальна, крутак, полька, оберек, краков'як,весільні до сп, пісня	

Гуща	Любомль	Вл	10	2000	ЕК	0	181	*7*	Федун І.	10	баян	частушки, вальси, марш, поппурі, подіспан, краков'як, пісні, полька	
Рогові Смоляри	Любомль	Вл	15	2000	ЕК	0	182	*6*	Рибак Ю.	15	гармошка	яблочко, оберек, карапет, краков'як, польки, коробочка, вальси, ойра, пісні, марші	
Гуща	Любомль	Вл	8	2000	ЕК	0	181	*4*	Федун І.	4	свистілка	хмель, танці, пісні	
Гуща	Любомль	Вл	22	2000	ЕК	0	181	*6*	Федун І.	22	свистілка	пісні, польки, краков'як, вальси, фокстрот, оберек, подіспан, марш, на рєчєньку	
Язавні	Ратне	Вл	5	2000	ЕК	0	180	*3*	Рибак Ю.	5	свисток з верби	мелодії	
Столинські Смоляри	Любомль	Вл	16	2000	ЕК	0	182	*2*	Федун І.	16	скрипка	польки, вальси, краков'як, подіспан, на рєчєньку, карапет, яблучко, танго, частушка, пісня, марши, семеновна, циганочка	
Рокитне	Рокитне	Рв	13	2000	НЗ	0	777	*0*	Ярмола В.	13	скрипка	?	
Теклино	Камінь-Каширський	Вл	9	2001	ЕК	0	198	*2*	Федун І.	9	1) вабик 2) свистілка зі стовбура диньки 3) свистілка з пір'я 4) свистілка з жита 5) дудіння в руки 6) брукавка з дощечки 7) брукавка з костомахи 8) береста 9) ?спів	1) гра на вабику 2) гра на свистілці з "диньки" 3) гра на свистілці з пір"я 4) гра на свистілці з жита 5) гра в руки 6) гра на брукавці з дошки 7) гра на брукавці з костомахи 8) гра на бересті 9) лірницька пісня "Ішло три козаки"	

Буківець	Верховина	ІФ	12	2001	НІ	12	17	*2*	Добрянська Л., Федун І.	12	1) дуда, 2) скрипка, 3) флояра, 4) денцівка	1) до співання, весільні до сп сл тн, 2) весільні до сп, гуцулка, весільна коломийка, як виводять молоду з-за столу, аркан 3) коломийка з гудінням, 4) коломийка	
Старе Село	Рокитне	Рв	17	2001	ЕК	0	200	*6*	Ярмола В.	17	1) дудка металева 2) гармошка	1) козачок, краков'як, полька, пісні, карапет, коробочка, на рєчєньку 2) польки, страданіє, яблучко, карапет, на рєчєньку, козачок, краков'як	10 (Гребиневич)
Старе Село	Рокитне	Рв	9	2001	ЕК	0	200	*7*	Ярмола В.	9	1) дудка металева 2) гармошка	1) страданіє, пісні, тупало, марш, частушки	
Хотешів	Камінь-Каширський	Вл	18	2001	ЕК	0	199	*3*	Добрянська Л., Рибак Ю., Федун І.	18	1) скрипка, баян 2) скрипка	1) крутак, полька катерина, пісні, марш 2) крутак, полька, краков'як, карапет, яблучко, на рєчєньку, оберек, вальс, циганочка, весільні до сп	
Космач	Косів	ІФ	10	2001	НІ	12	17	*1*	Добрянська Л., Федун І.	13	1) фрілки 2) теленка 3) флояра 4) трембіта	1) полонинські 2) мелодії 3) парубок до дівки, про вівці 4) до коляди, полонинська, до співання, аркан	
Космач	Косів	ІФ	13	2001	НІ	12	17	*5*	Федун І.	13	1) фрілки 2) флояра 3) теленка 4) трембіта	1) коломийки 2) полонинські, гра парубка до дівки, про вівці 3) коломийки 4) до коляди, полонинська, до співання, аркан	

Зелена	Верховина	ІФ	52	2001	НІ	12	16	*3*	Федун І.	?52	2 ансамблі (1: скрипка, бубен+клавіші, труба, баян, цимбали; 2: ? скрипка, флоярка, цимбали, баян, саксофон, бубен)	весільні обрядові та необрядові 'пісні, співанки, танці (гуцулки, марші, вальси, туш, полька-румба, полька,аркан)	
Великий Ключів	Коломия	ІФ	56	2001	НІ	12	16	*1*	Федун І.	?50	2 ансамблі (у молодого: скрипка, цимбали, баян, бубен; у молодої: скрипка, цимбали, акордеон, бубен)	весільні до співу, танцю, слухання, пісні (на добридень, гуцулки, в добрий час, ладканки, марші, вальс, верховина	
Лазещина	Рахів	Зк	5	2001	НІ	12	15	*1*	Федун І.	5	ансамбль (2 цимбали, 2 баяни, бубен, фрілка)	аркан, чардаш, пісні	
Старе Село	Рокитне	Рв	21	2001	ЕК	0	200	*2*	Ярмола В.	21	ансамбль (гармошка, бубен)	козачок, краков'як, пісні, лявоніха, полька, приймак, вальс, яблучко, страданіє, семеновна, карапет, коробочка, на рєченьку, бариня, кадриль, оберек	10 (Нярба)
Утконосівка	Ізмаїл	Од	4	2001	НІ	12	15	*3*	Федун І.	5	ансамбль (кобза, най, труба, 2 акордеони, контрабас, гітара)	хори, хостропєц, сирбан	
Велимче	Ратне	Вл	41	2001	ЕК	0	198	*5*	Добрянська Л., Рибак Ю., Федун І.	41	ансамбль (скрипка, барабан, кларнет, баян, блок-флейта)	польки, оберек, крутаки, гречки, краков'як, козачок давній, марш, "На добрий час", пісні	
Колінківці	Хотин	Чрв	46	2001	ЕК	0	192	*1*	Федун І.	46	ансамбль (скрипка, баян, барабан)	польки, весільні до сл і сп, гора, сирба, марші, кругла, пісні	
Верховина	Верховина	ІФ	8	2001	НІ	12	15	*6*	Федун І.	8	ансамбль (скрипка, баян, барабан, монтелєв, цимбали)	гуцулки, до співання, до зустрічі гостей, до ладкання, співанки, решето	

Теклино	Камінь-Каширський	Вл	17	2001	ЕК	0	198	*4*	Добрянська Л., Рибак Ю., Федун І.	17	ансамбль (скрипка, бубен)	крутак, польки, яблучко, краков'як, на рєчєньку, вальси, козачок, гопак, весільні до сп, весільна "Ой дай Боже в добрий час", марш	
Середа	Турка	Лв	20	2001	НІ	12	16	*6*	Федун І.	20	ансамбль (скрипка, бубен)	коломийки, козачок, вальс, марш, співанки, весільна до сп, сторцак, чардаш, циганочка, краков'як, штаєр-вальс	
Путила	Путила	Чрв	7	2001	НІ	12	14	*1*	Федун І.	7	ансамбль (скрипка, бубен, цимбали, гармошка, спів, труба)	весільна до сп, гуцулка, голубка, аркан	
Космач	Косів	ІФ	17	2001	НІ	12	16	*4*	Федун І.	17	ансамбль (скрипка, флоярка, флояра, цимбали, баян, бубон, іноді окремо)	марші, коломийки весільні до співання, гуцулка, аркан, дорогою до шлюбу, в добрий час, микитка, голубка, коломийки	
Велимче	Ратне	Вл	10	2001	НІ	12	17	*3*	Добрянська Л., Федун І.	?10	баян, спів	весняні, приспівки, польки, звичайні	
Грабунь	Рокитне	Рв	64	2001	ЕК	0	201	*8*	Добрянська Л., Рибак Ю.	30	гармошка	коробочки, приспівки, полька, краков'як, козачки, частушки, семеновна, страданія, яблучко, пісня, вальси, сербіянка, бульба	
Дроздинь	Рокитне	Рв	21	2001	ЕК	0	201	*13*	Давидюк Т.	21	гармошка	пісні, семеновна, приймак, страданіє, краков'як, обседулі, коробочка, вальс, карапет, на рєчєньку, козачок, польки, марші, коваль	

Зелена	Верховина	ІФ	3	2001	НІ	12	16	*2*	Федун І.	?2	дримба	співанки	
Чорні Ослави	Надвірна	ІФ	10	2001	НІ	12	16	*5*	Федун І.	2	дримба	коломийки	
Старе Село	Рокитне	Рв	8	2001	ЕК	0	200	*1*	Добрянська Л.	10	дудка	яблучко, вальс, полька, коробочка, краков'як, пісні, карапет, бариня, походна	4 (Іонова)
Вежиця	Рокитне	Рв	23	2001	ЕК	0	201	*15*	Добрянська Л., Рибак Ю.	23	дудка	пісні, коробочка, яблочко, полька, на рєчєньку, весільні до сп, страданія, краков'як, частушки, лявоніха, семеновна, бариня, оберек, подіспан, карапет	
Старе Село	Рокитне	Рв	22	2001	ЕК	0	200	*4*	Ярмола В.	22	дудка металева	пісні, полька, краков'як, яблучко, коробочка, оберек, карапет, бариня, семеновна, лявоніха, вальс, на рєчєньку, приймак, козачок	15 (Семчук)
Старе Село	Рокитне	Рв	12	2001	ЕК	0	200	*5*	Ярмола В.	12	дудка металева	яблучко, вальси, полька, коробочка, краков'як, пісні, карапет, бариня, походна	
Середа	Турка	Лв	28	2001	НІ	12	17	*9*	Федун І.	11	пищавка, спів	пісні, коломийки, вальси, мазурка-краков'як, сторцак, полонинські	
Косів	Косів	ІФ	3	2001	НІ	12	15	*4*	Федун І.	3	свистки (?окарини)	мелодії на свистках	
Блажове	Рокитне	Рв	29	2001	ЕК	0	201	*9*	Ярмола В.	29	скрипка	весільні до сп і сл, гопак, лявоніха, вальси, карапет, краков'як, семеновна, оберки, яблучко, фокстрот, подіспанець, чумак, на рєчєньку, коробочка, пісні,	

												вальси, марш, приймак, частушки	
Путила	Путила	Чрв	20	2001	НІ	12	14	*3*	Федун І.	20	скрипка	коломийки до сп і тн, аркан, козак, гуцулка, коса, фрунзанулка, раца, алунил, сирба, пастуша, програмні, весільна до сп, марш, гора, полька, старовіцька, програмна "Як баба ходила до церкви"	
Білоберізка	Верховина	ІФ	7	2001	ЕК	0	191	*3*	ПНДЛМЕ	7	скрипка, дзвіночок, спів	колядки	
Середа	Турка	Лв	14	2001	НІ	12	17	*8*	Федун І.	14	скрипка, спів	співанки на Андрія, коломийки, сторцак, чардаш, весільні коломийки, полька, краков'як	
Дроздинь	Рокитне	Рв	1	2001	ЕК	0	201	*10*	Давидюк Т.	1	сопілка	мелодія	
Дроздинь	Рокитне	Рв	3	2001	ЕК	0	201	*11*	Давидюк Т.	3	сопілка	мелодії	
Дроздинь	Рокитне	Рв	14	2001	ЕК	0	201	*12*	Давидюк Т.	12	сопілка	мелодії, пісні, танець	
Путила	Путила	Чрв	4	2001	НІ	12	14	*2*	Федун І.	1	трембіта	звук трембіти музею Федьковича	
Видинів	Снятин	ІФ	30	2001	НІ	12	13а	1	Федун І.	30	цимбали	весільні до співу, коломийки, марші, гуцулки, голубка, аркан, козачок, гопак, полька, вальс, пісні, молдавська пісня, румунський танець, болгаряска, коломийка похідна, щедрівка+маланка, корейські і китайські	

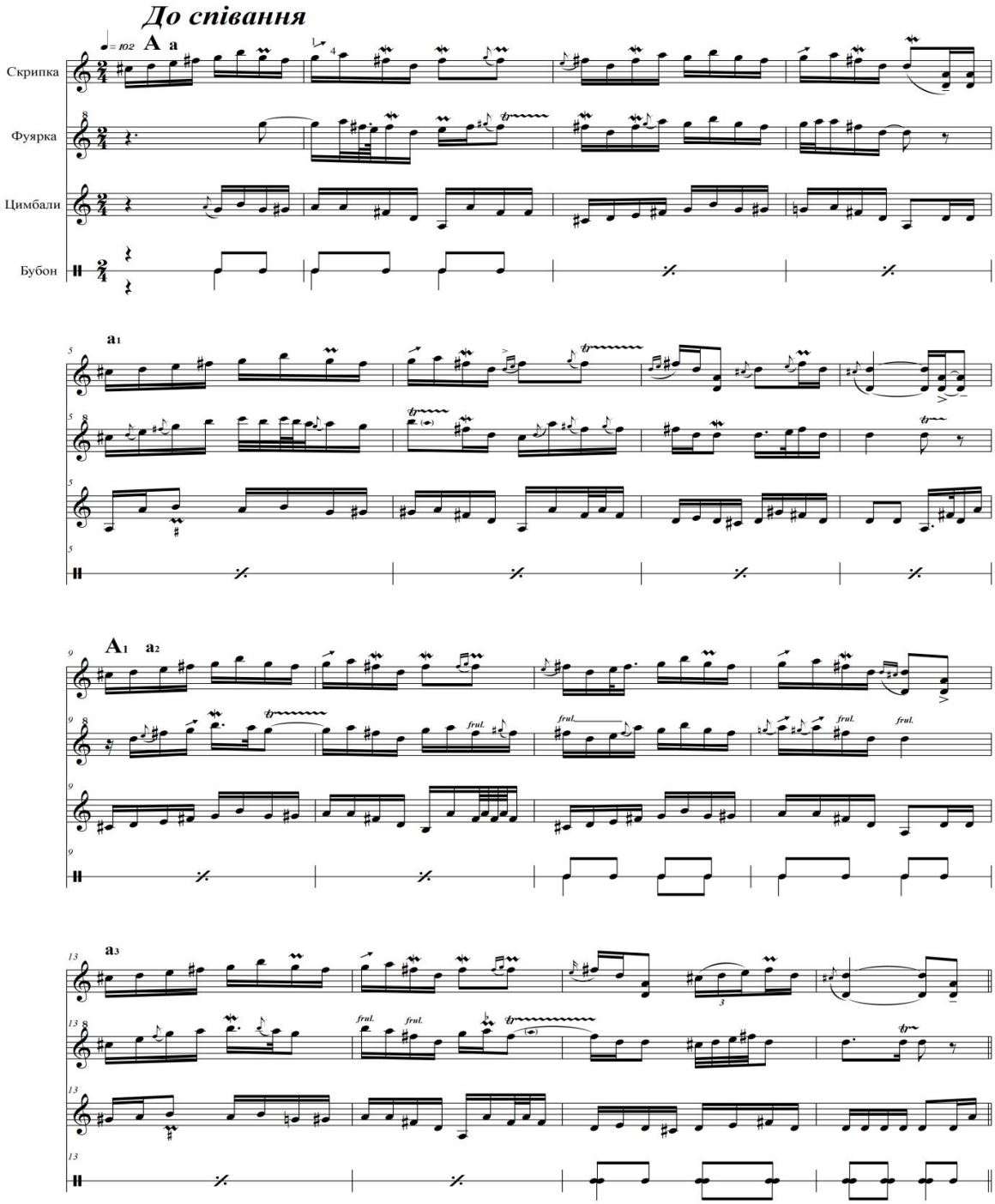
												мелодії.	
Ковалівка	Коломия	ІФ	4	2001	НІ	12	14	*4*	Федун І.	4	1) скрипка 2) дримба	1) до співання, до коляди, гуцулка 2) коломийки	
Космач	Косів	ІФ	15	2002	НЗ	0	765	*0*	Добрянська Л.	15	?	?	
Велимче	Ратне	Вл	26	2002	ЕК	0	206	*2*	Добрянська Л., Лукашенко Л.	26	1) ансамбль (скрипка, кларнет, баян, бубен, сопілка) 2) ансамбль (скрипка, бубен) 3) баян, спів	1) польки, крутак, гречка, карапет, краков'як, фокстрот, вальси, пісні, марш 2) полька 3) пісня сліпецька	
Велика Глуша	Любешів	Вл	35	2002	ЕК	0	208	*3*	Рибак Ю.	35	1) скрипка 2) ансамбль (скрипка, бубен)	1) пахода, вальси, подіспан, весільна до сп 2) пахода, крутаки, польки, вальси, краков'як, козачок, гопак, марш, коробочка, шіми, карапет, гречка, частушки, фокстроти, танго	
Велимче	Ратне	Вл	31	2002	ЕК	0	206	*3*	Добрянська Л., Лукашенко Л., Поточняк А., Рибак Ю.	31	ансамбль (скрипка, кларнет, баян, бубен, сопілка)	польки, оберек, частушки, крутак, гречка, карапет, краков'як, пісні, вальси, марші	
Броди	Ратне	Вл	6	2002	ЕК	0	206	*1*	Поточняк А., Рибак Ю.	6	гармошка, спів	приспівки, лірницькі	
Великий Ключів	Коломия	ІФ	20	2002	НІ	12	14	*2*	Федун І.	6	дримба	весільні до співу, коломийки, гаївка, аркан, Довбуш, пісня (Боже великий єдиний)	
Велимче	Ратне	Вл	28	2002	НЗ	0	778	*0*	Ярмола В.	28	скрипка	?	
Буглів	Ланівці	Тр	18	2003	ЕК	0	224	*2*	Федун І.	18	акордеон	вальси, частушка, пісні, краков'як, полька	

Замагорів	Верховина	ІФ	5	2004	НІ	12	18	*1*	Федун І.	5	скрипка, баян, спів	співанки	
Замагорів	Верховина	ІФ	43	2004	НІ	12	18	*2*	Федун І.	42	скрипка, баян, фрілка, спів	до співання, до танцю, півторак, гуцулки, хора, молдавська пісня, молдавський фокстрот, вальси	
Верховина	Верховина	ІФ	28	2004	НІ	12	18	*3*	Федун І.	28	телинка, сопілка, дубельтівка, флояра, дудка, скрипка, цимбали	на скрипці: до співання, гуцулки, румунські, імітації різних інструментів; на цимбалах: до співання і танцю, верховина	
Криворівня	Верховина	ІФ	?20	2006	НІ	12	22а	2	Федун І., Коллінз П.	?20	роги, скрипка, спів	Різдвяні колядування, плєси, круглєк, співанки	
Більська Воля	Володимирець	Рв	11	2006	ЕК	0	235	*5*	Федун І.	11	скрипка	марші, бури, оберек, танець, краков’як, гречка, бариня, карапет, пісня	
Замагорів	Верховина	ІФ	?20	2006	НІ	12	22а	*1*	Федун І., Коллінз П.	?20	скрипка, спів	Різдвяні колядування, плєси, круглєк, співанки	

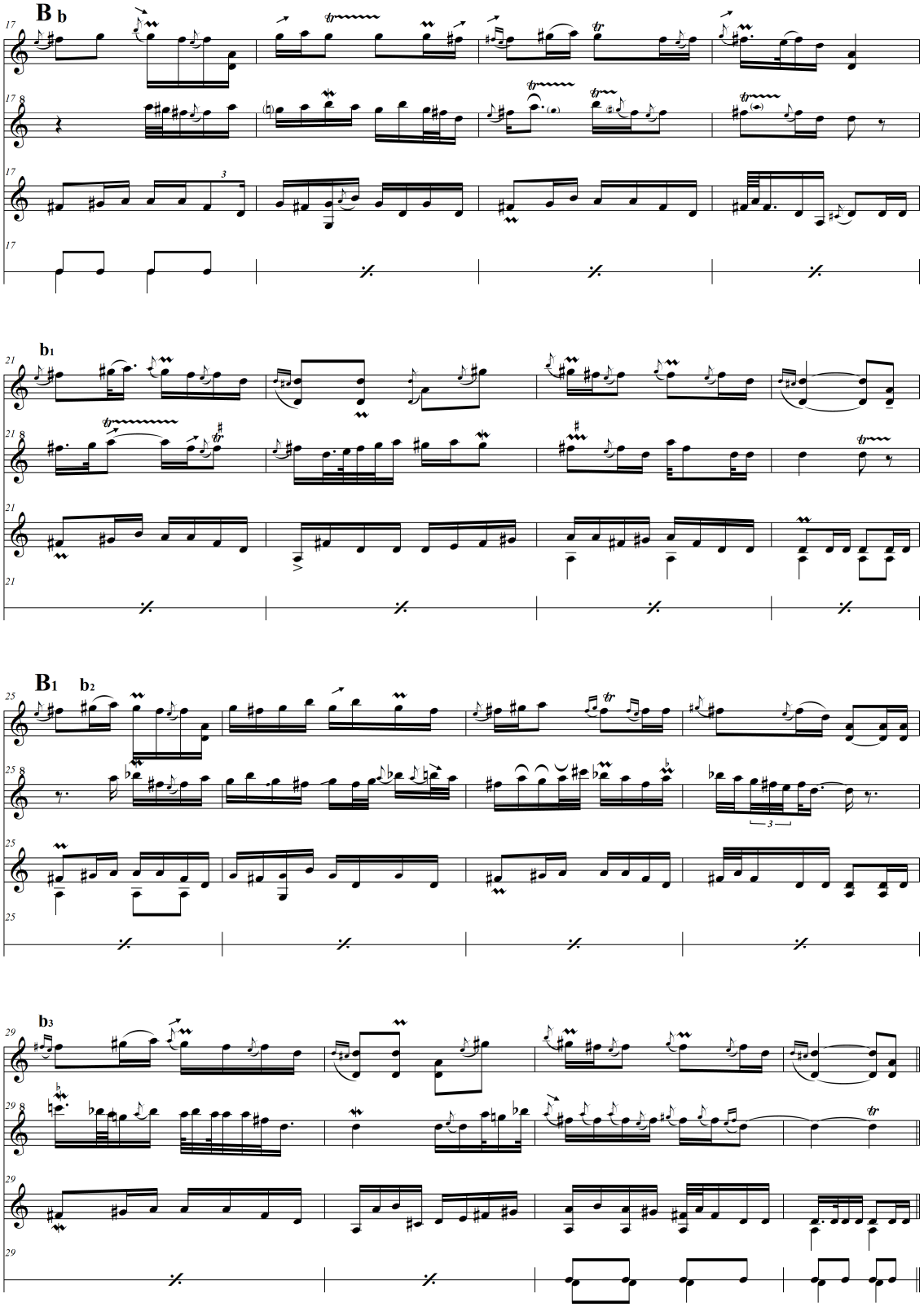
ДОДАТОК Б

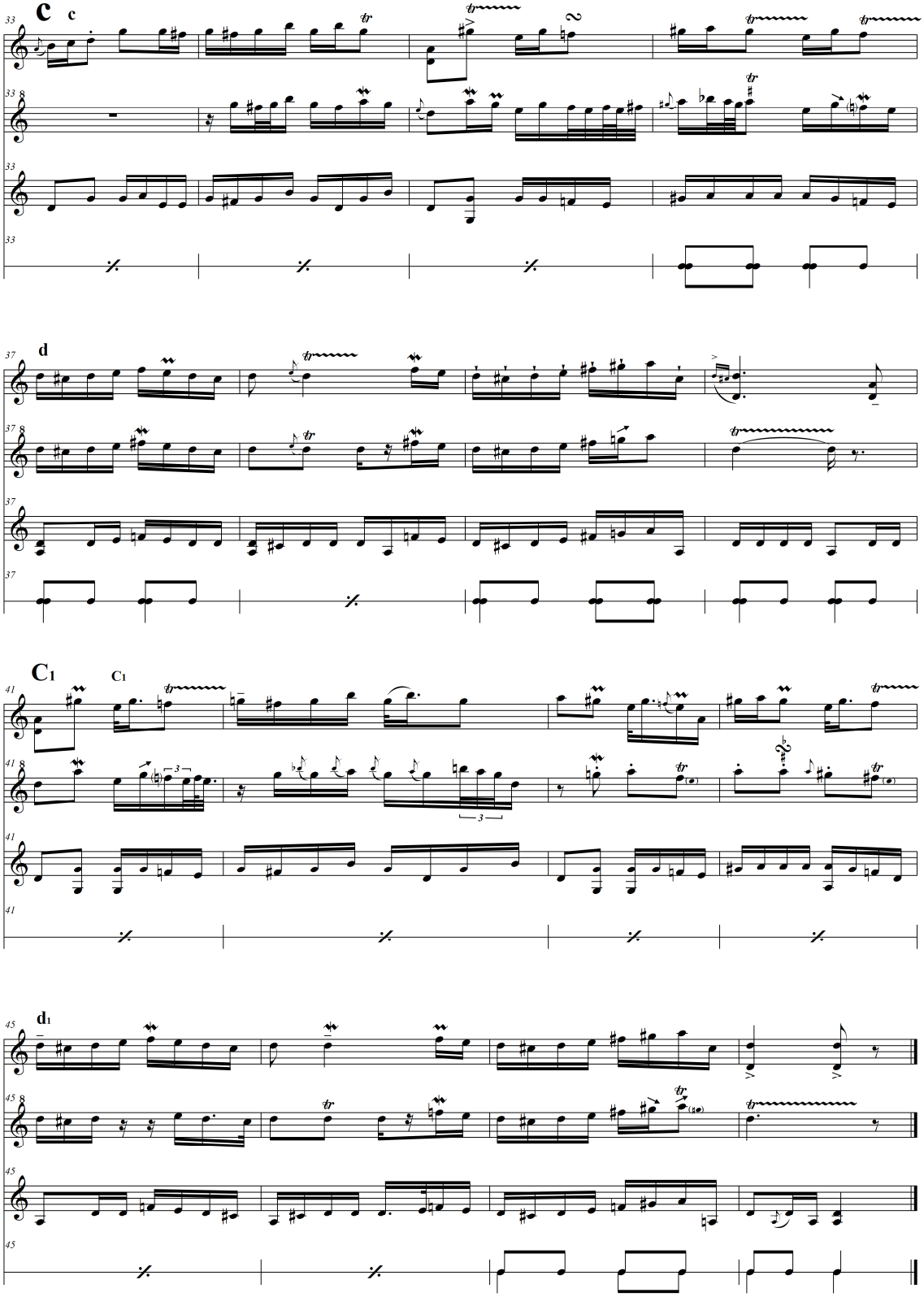
Нотні приклади

№ 1 «В'язанка гуцульських мелодій» (До співання та Гуцулка)[1]

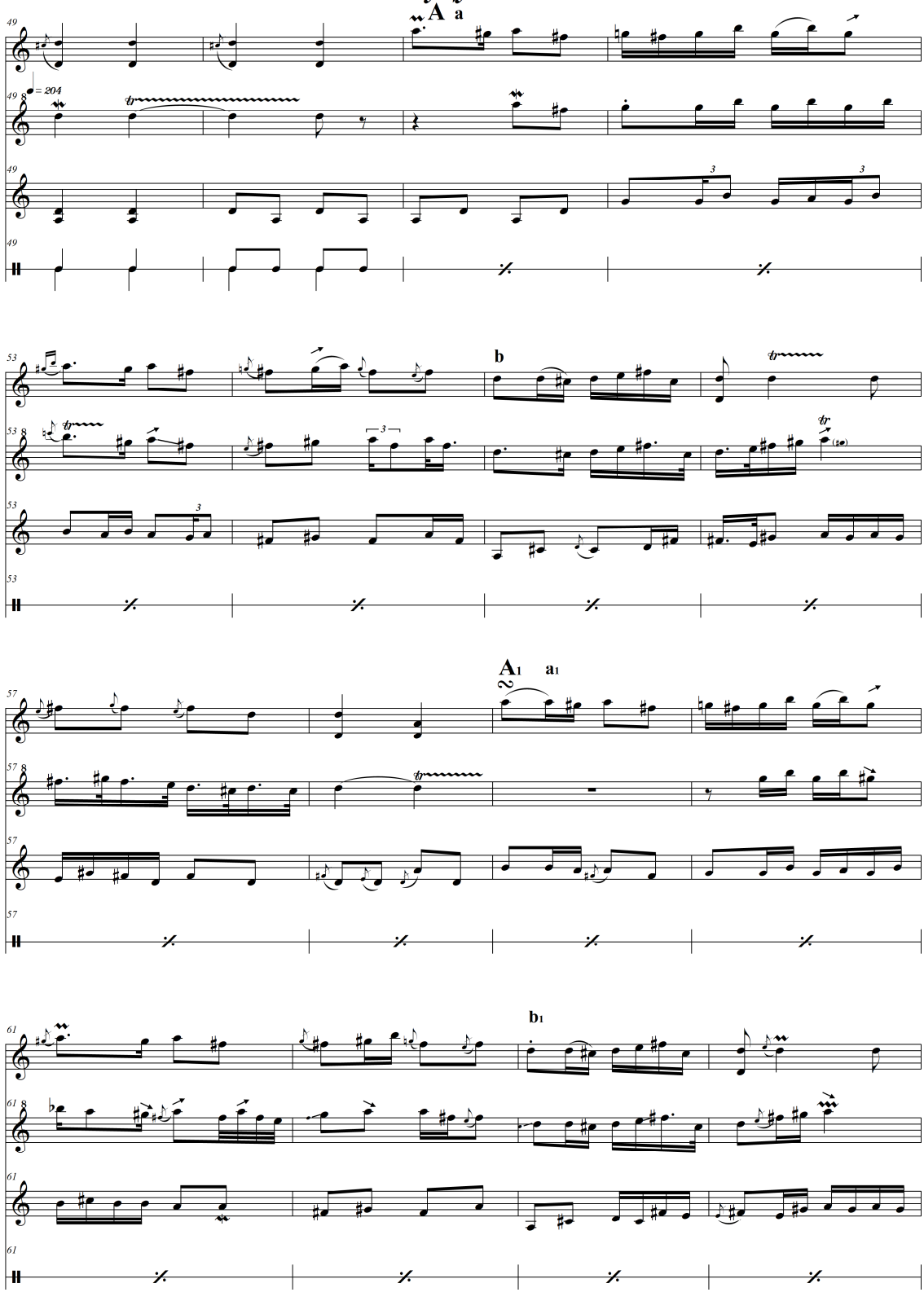


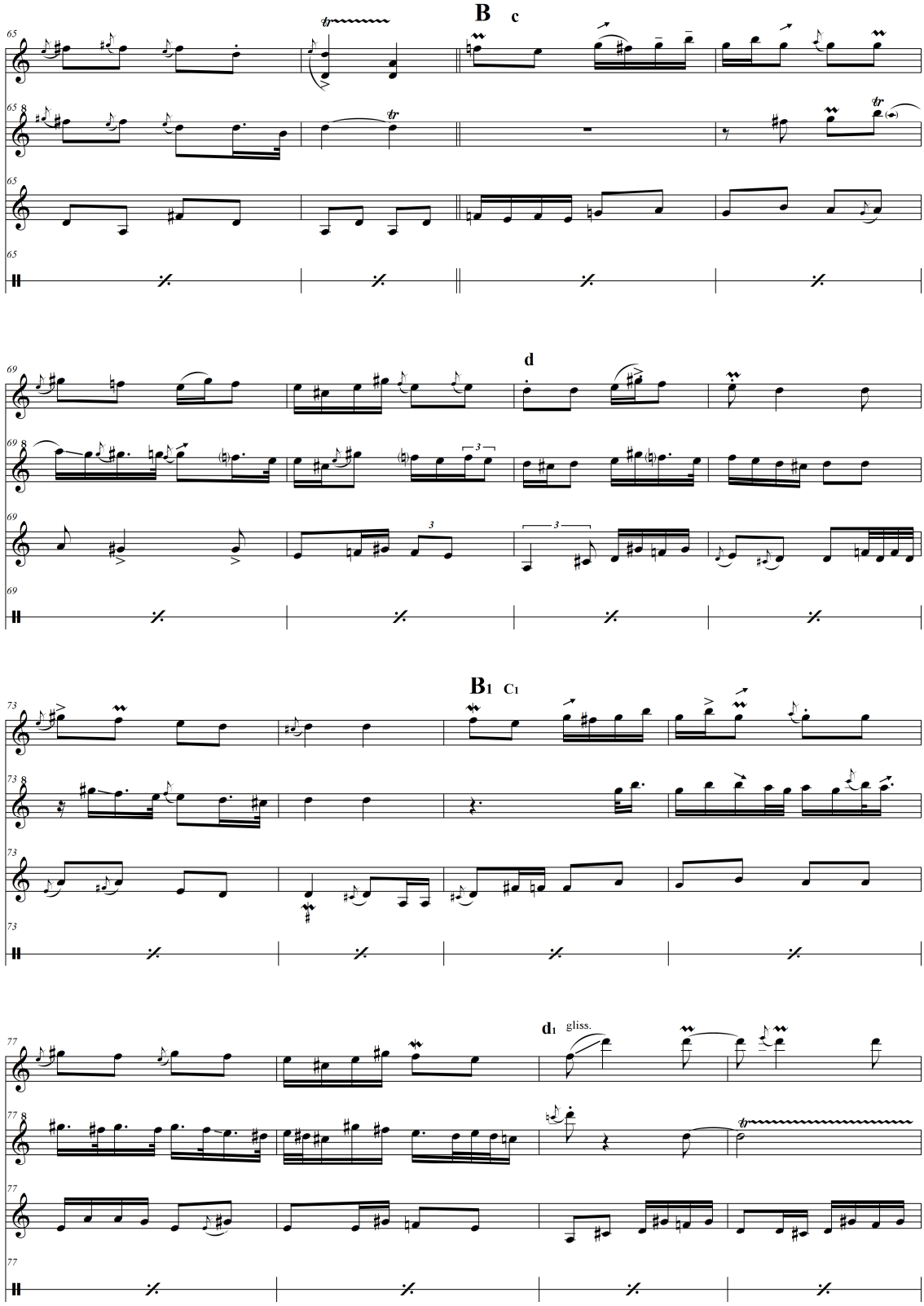
[1]У цьому творі транскрипція партії скрипки – Яреми Павліва, інших інструментів – авторки дисертації. Виконавці: Микола Сіреджук «Коцьо Семенів» (1957 р. н.) – скрипка, Іван Ісайчук «Андріїшин» (1947 р. н.) – фуярка, Михайло Рибчук (1960 р. н.) – цимбали, Василь Рижук (1951 р.н.) – бубон. Альбом «Космацькі музики», 2004 р., студія «Гадюкіни Рекордс», муз. ред. О. Турянська.

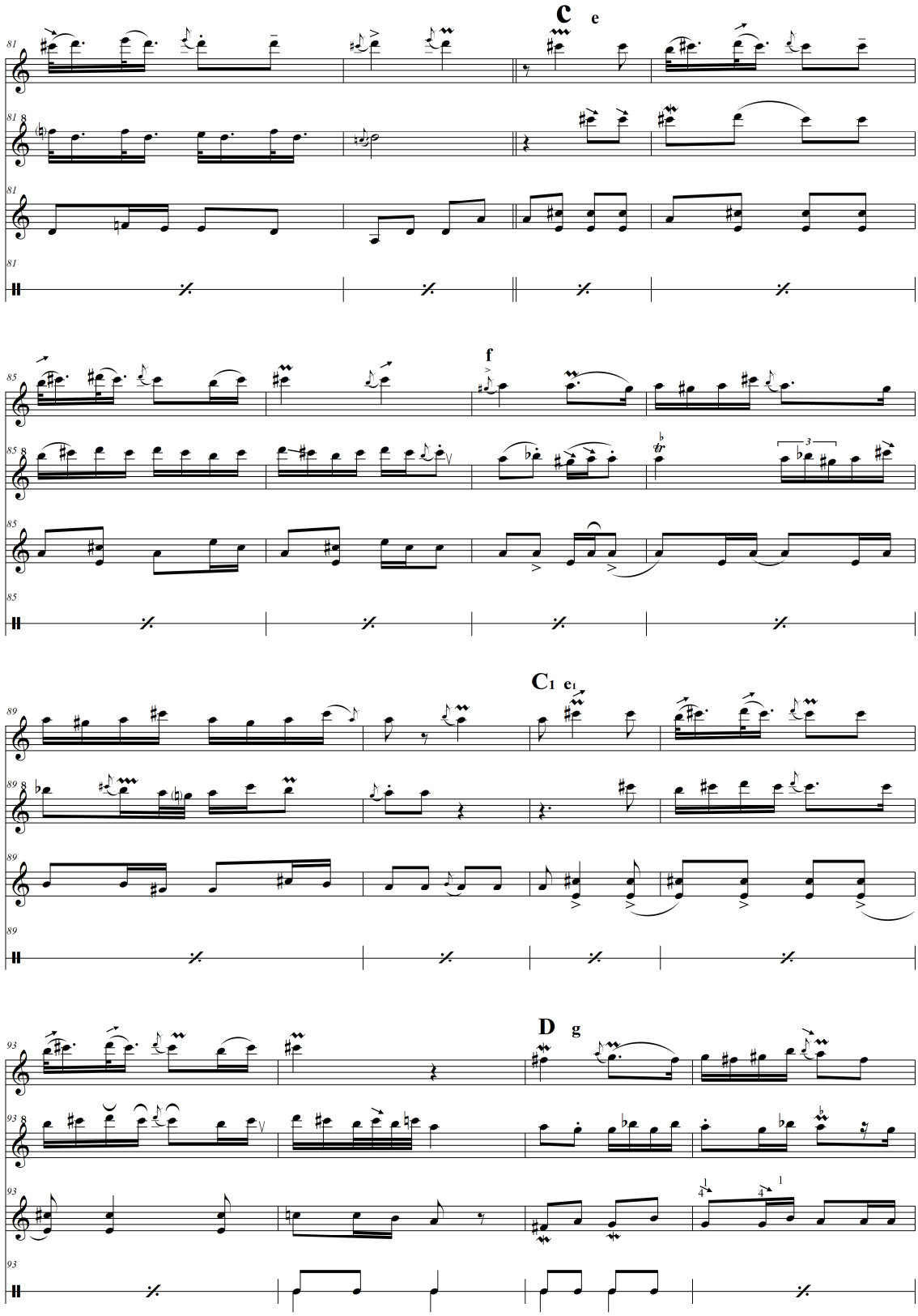

B b
b1
B1
b2
b3

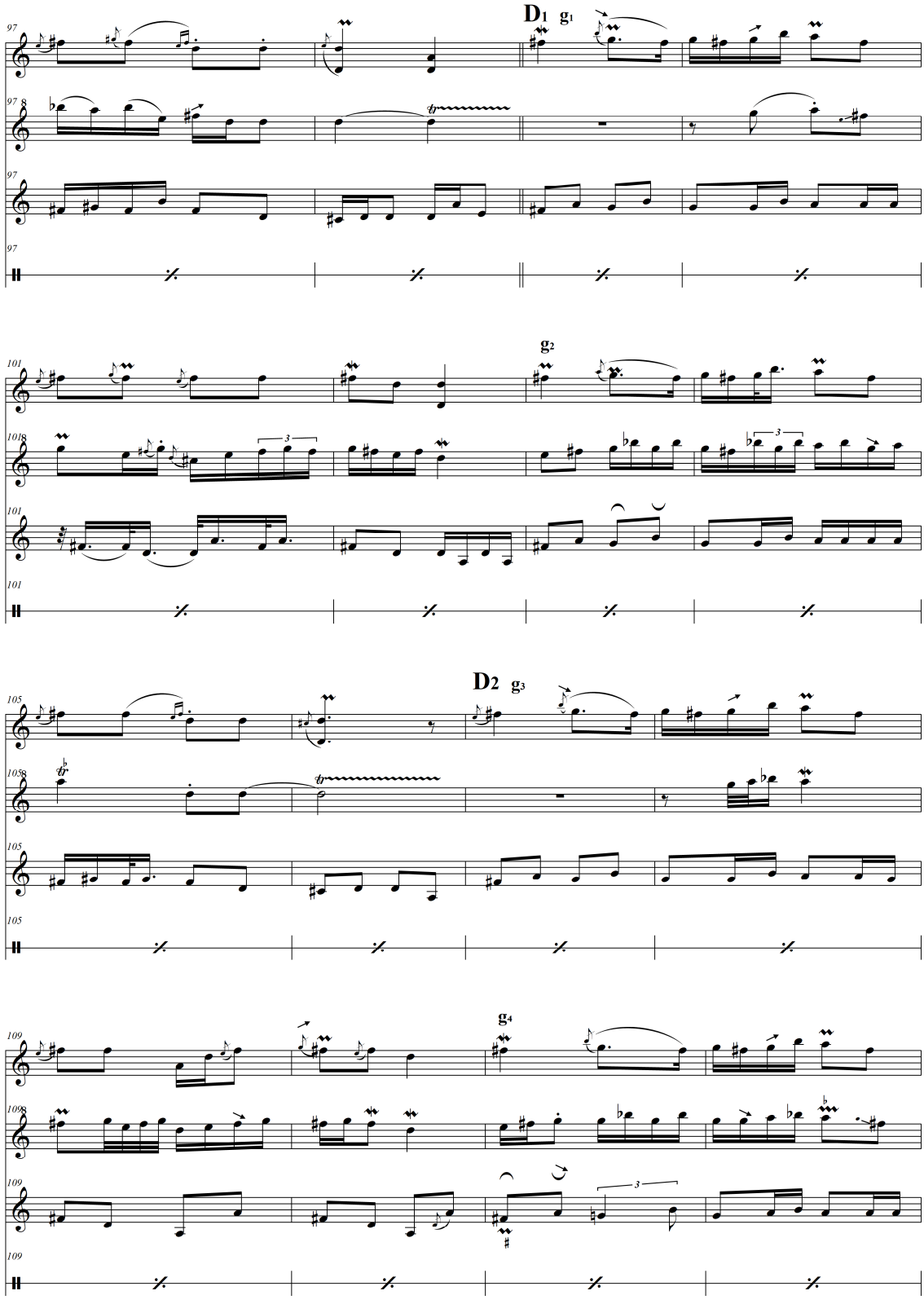

c
c
d
C1
C1
d1

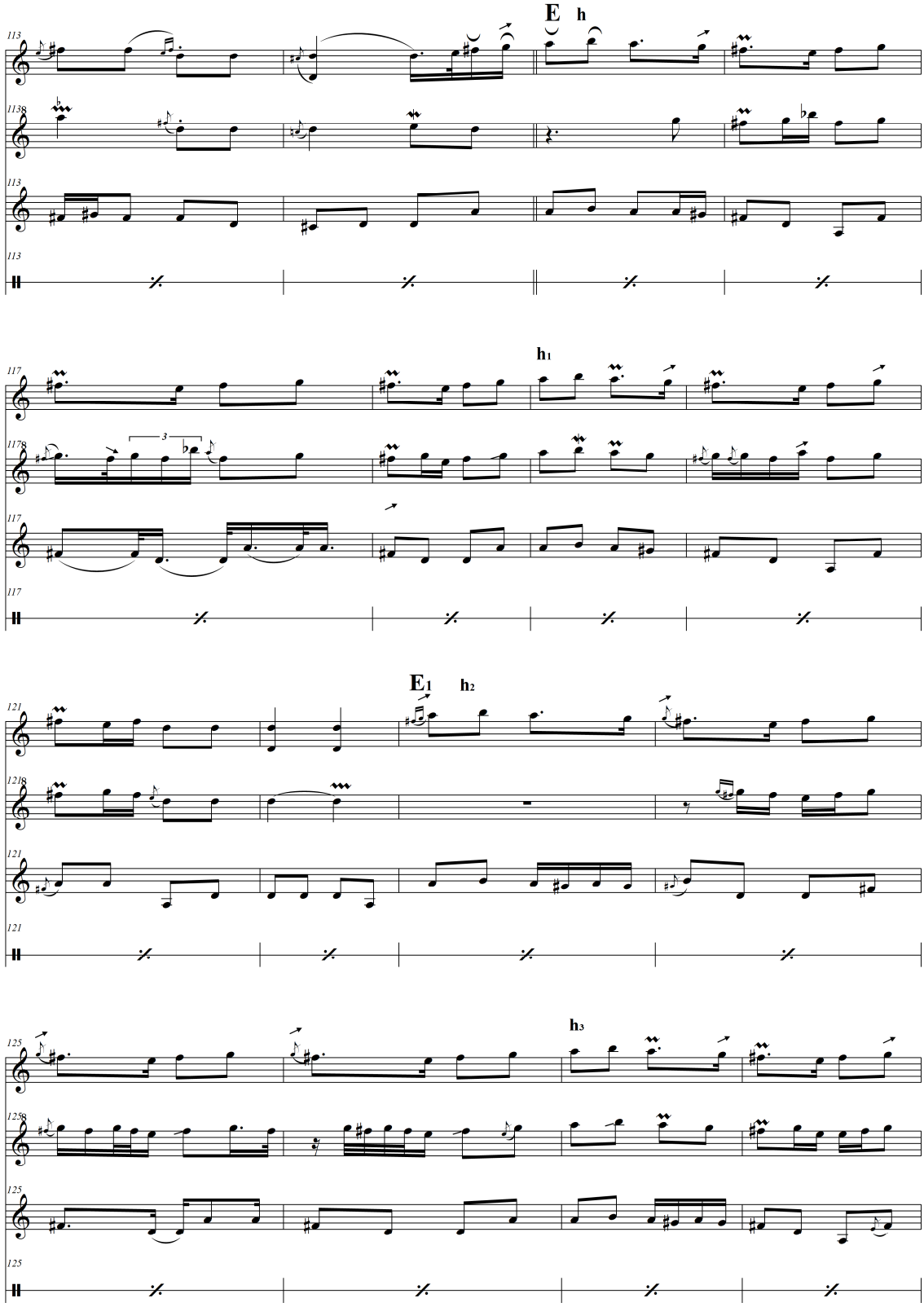
Гуцулки

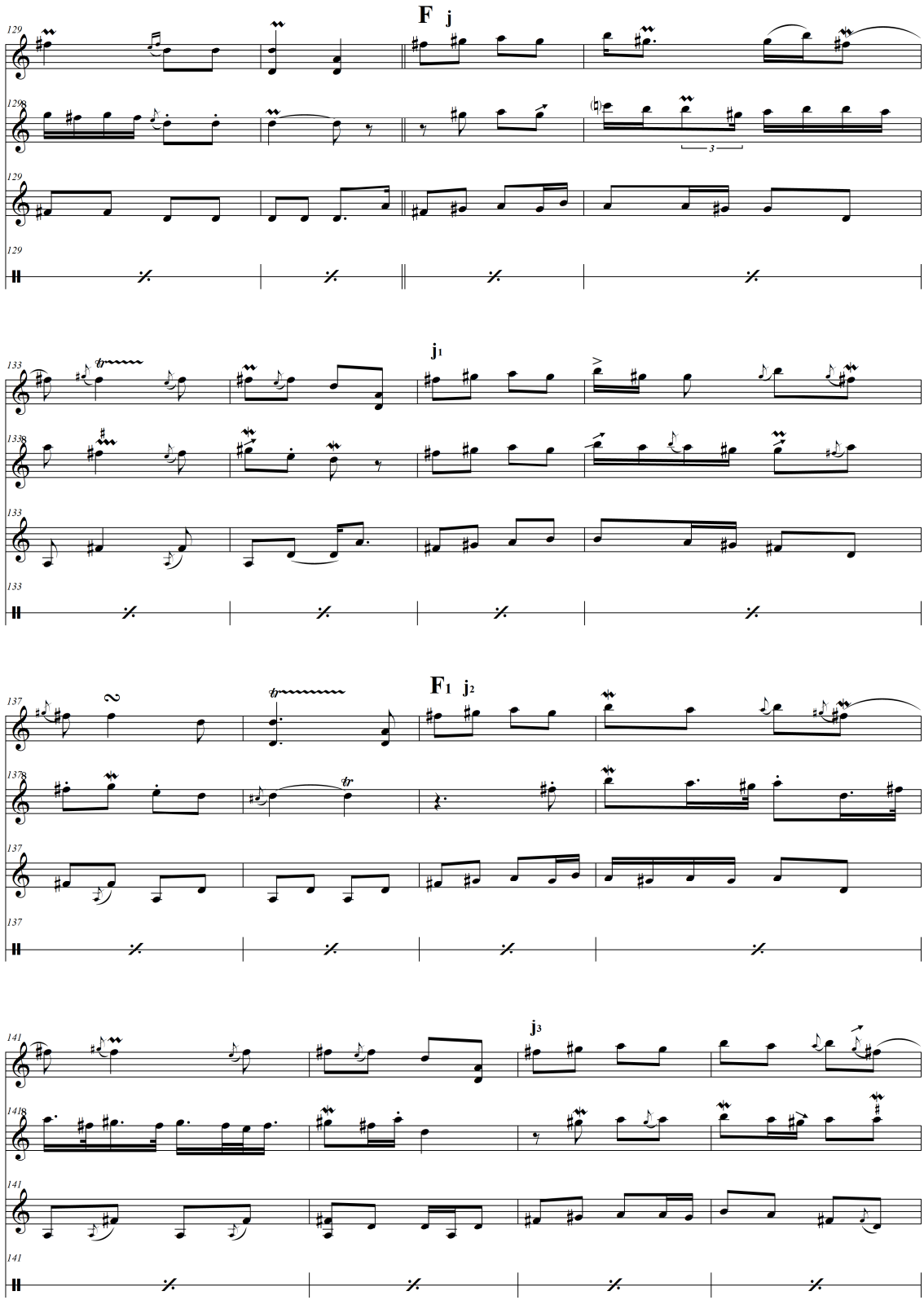


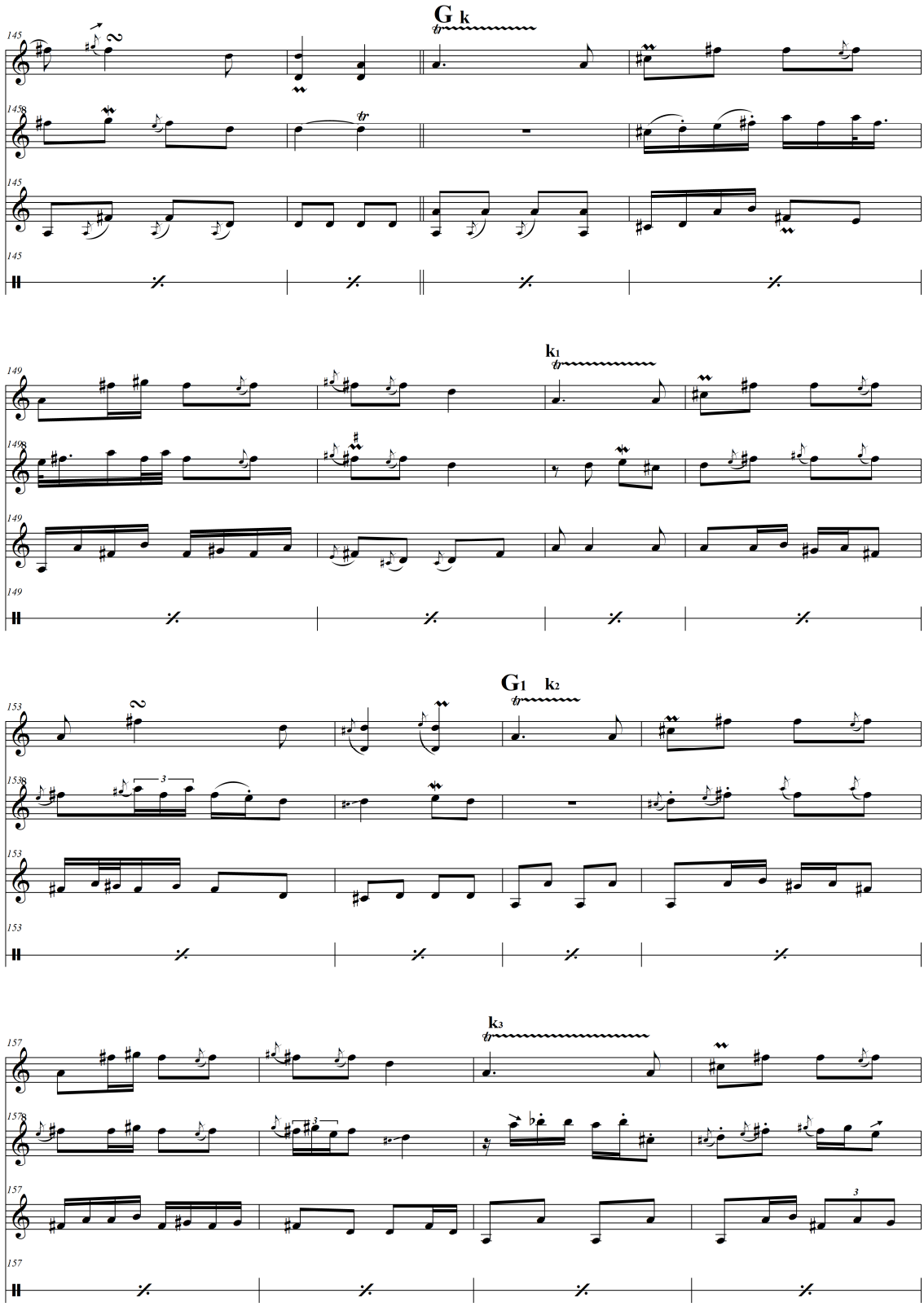

B c
d
B1 C1
d1 gliss.

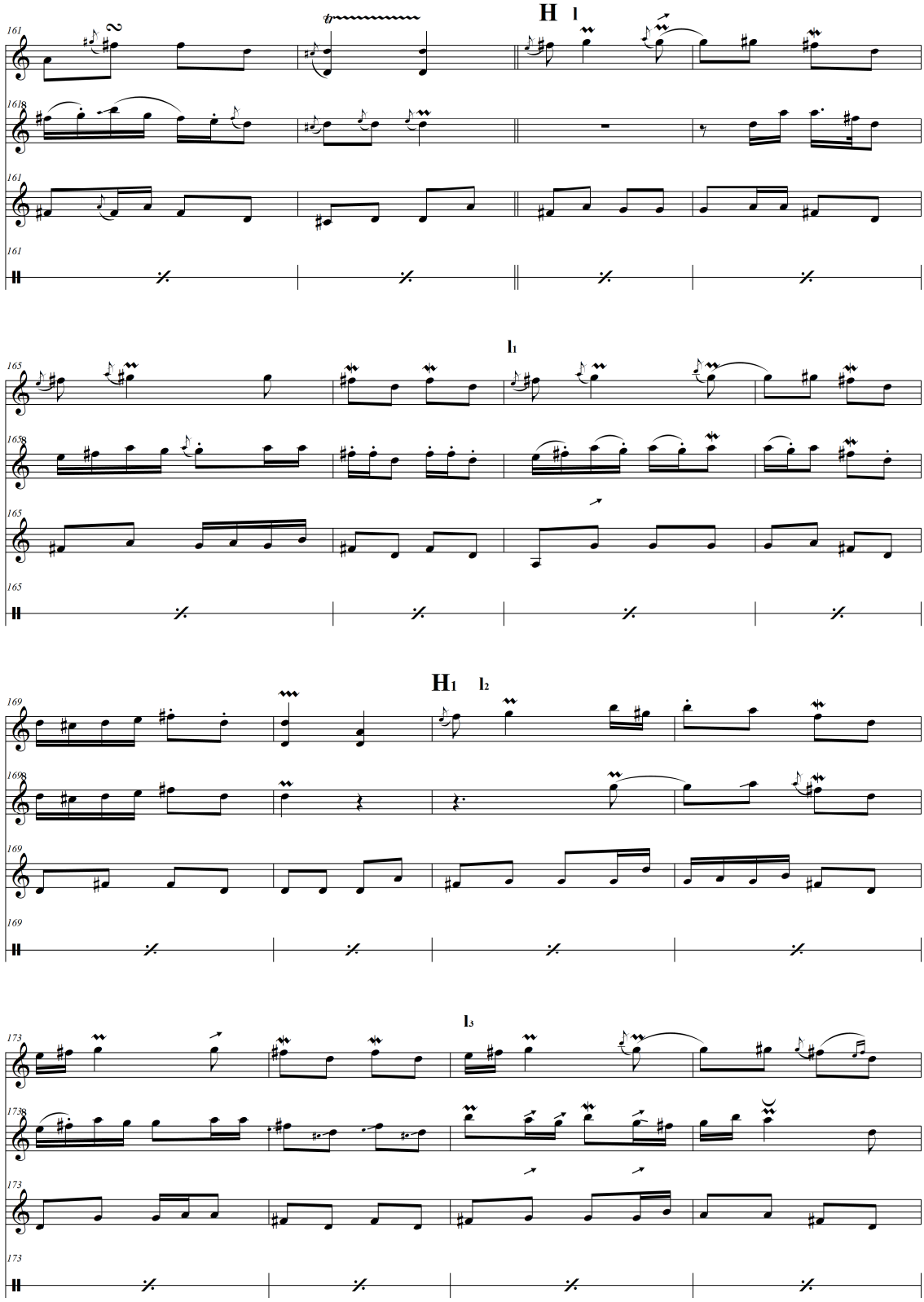

C
e
f
C1
e1
D
g

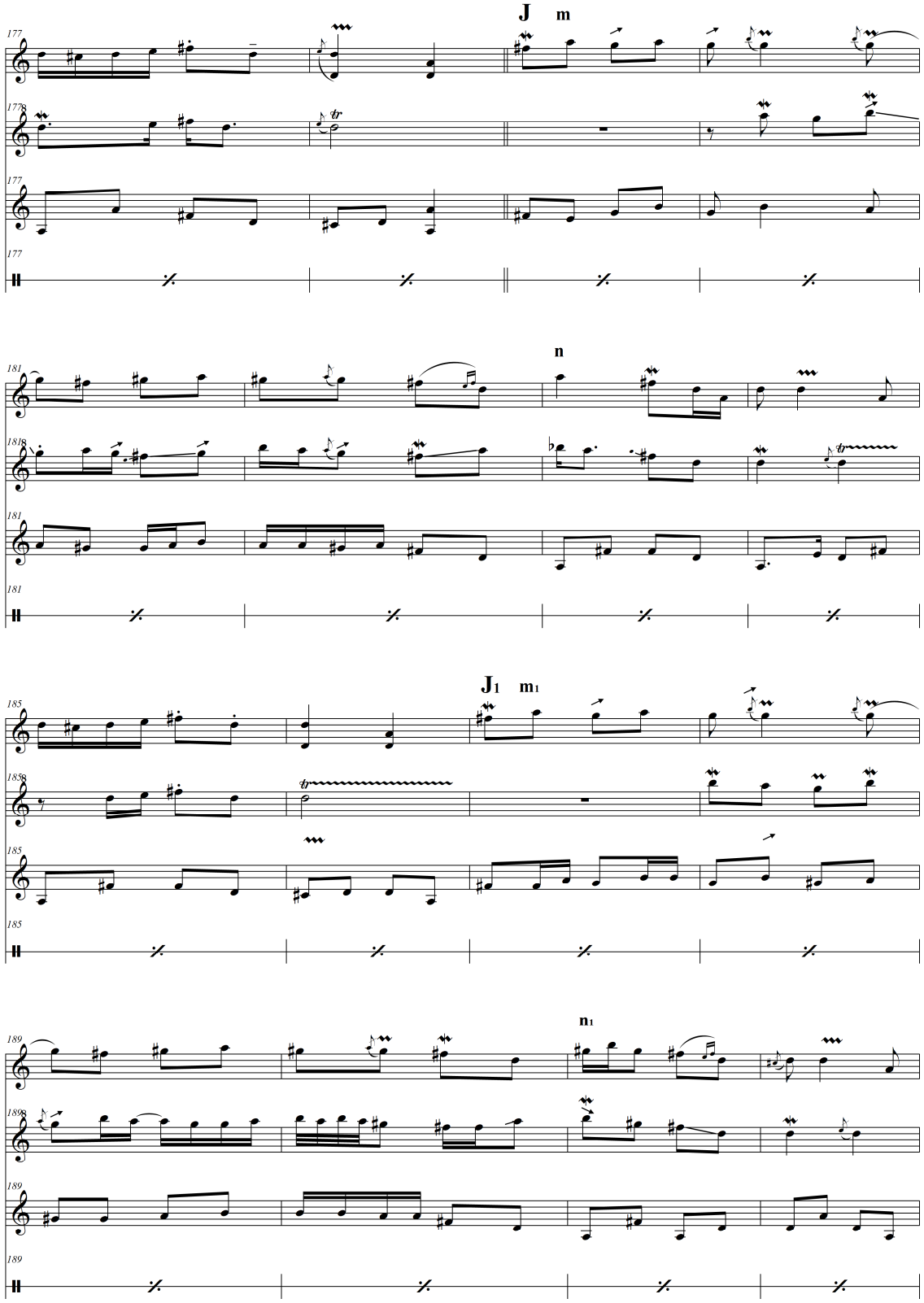

D1
g1
g2
D2
g3
g4

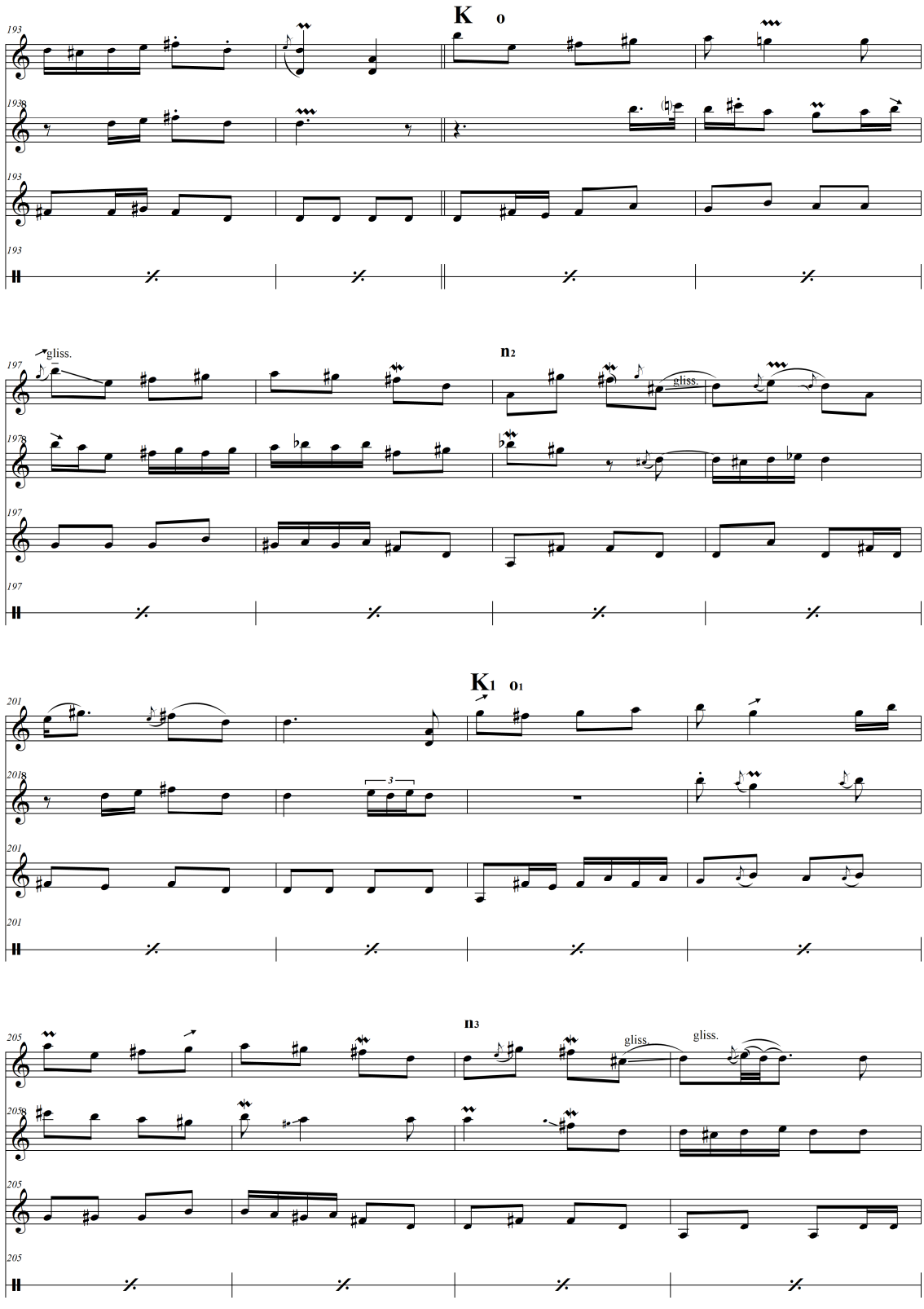

E h
h1
E1 h2
h3

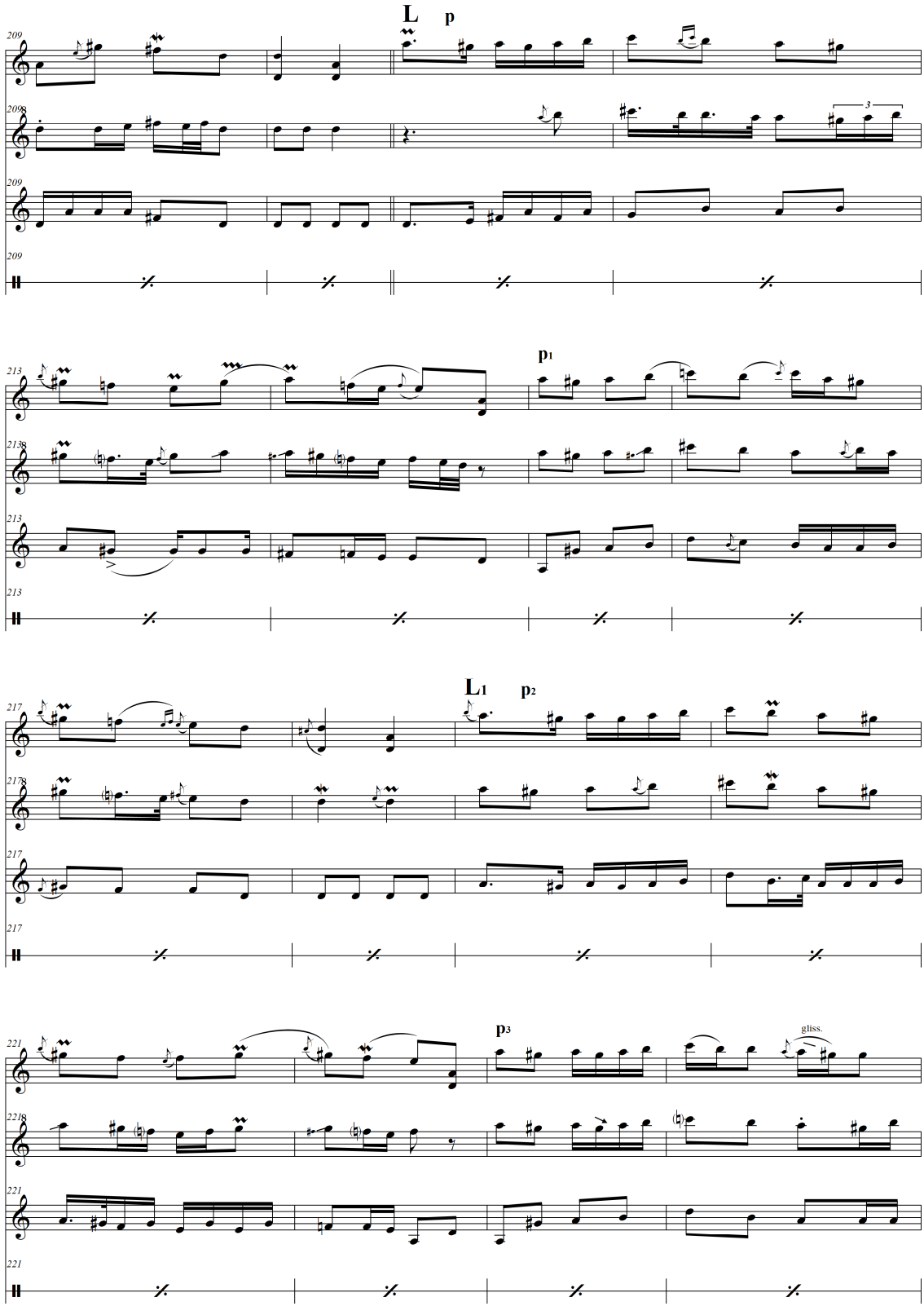

F j
j1
F1 j2
j3

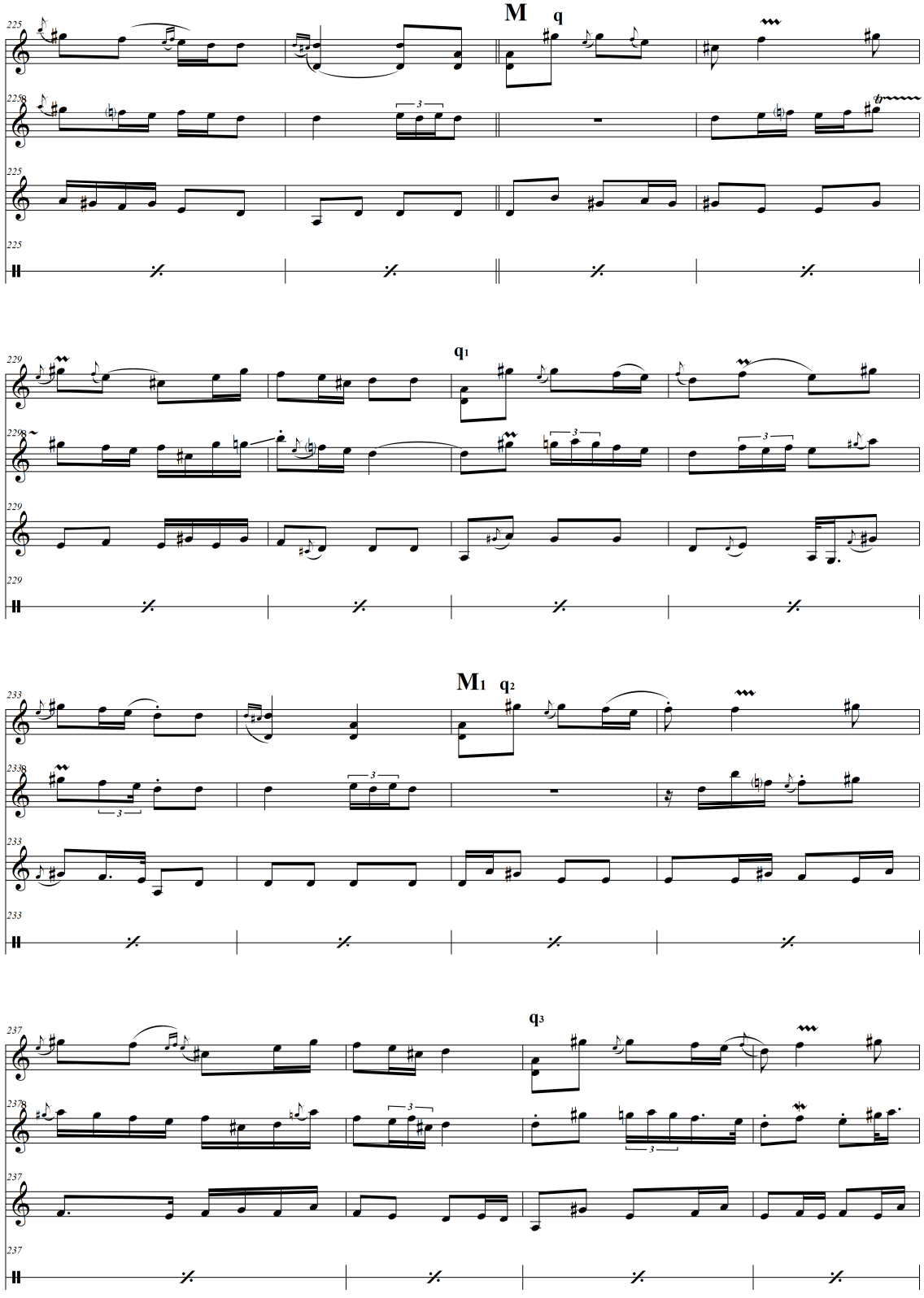

G k
k1
G1 k2
k3

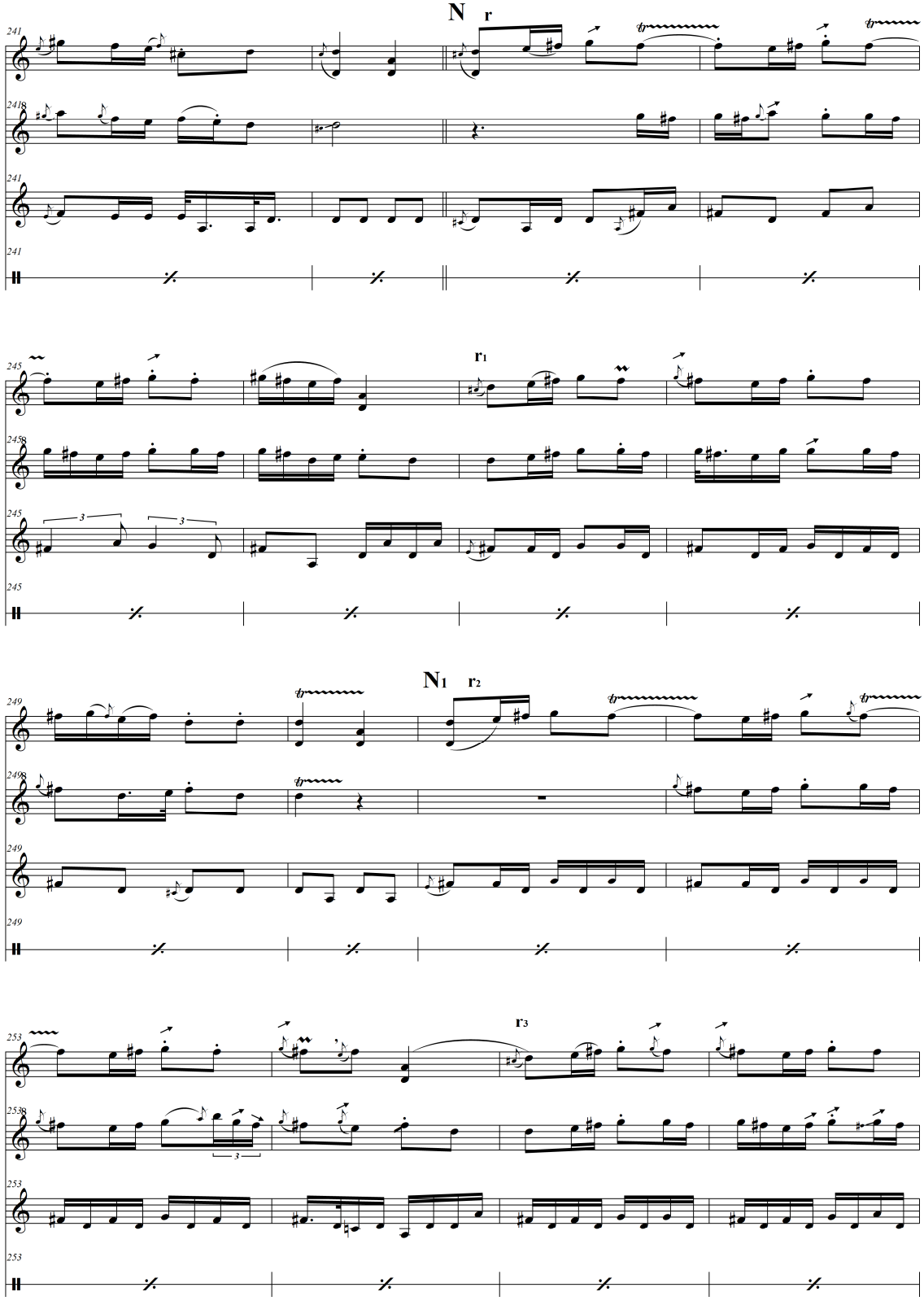

H I
I1
H1 I2
I3

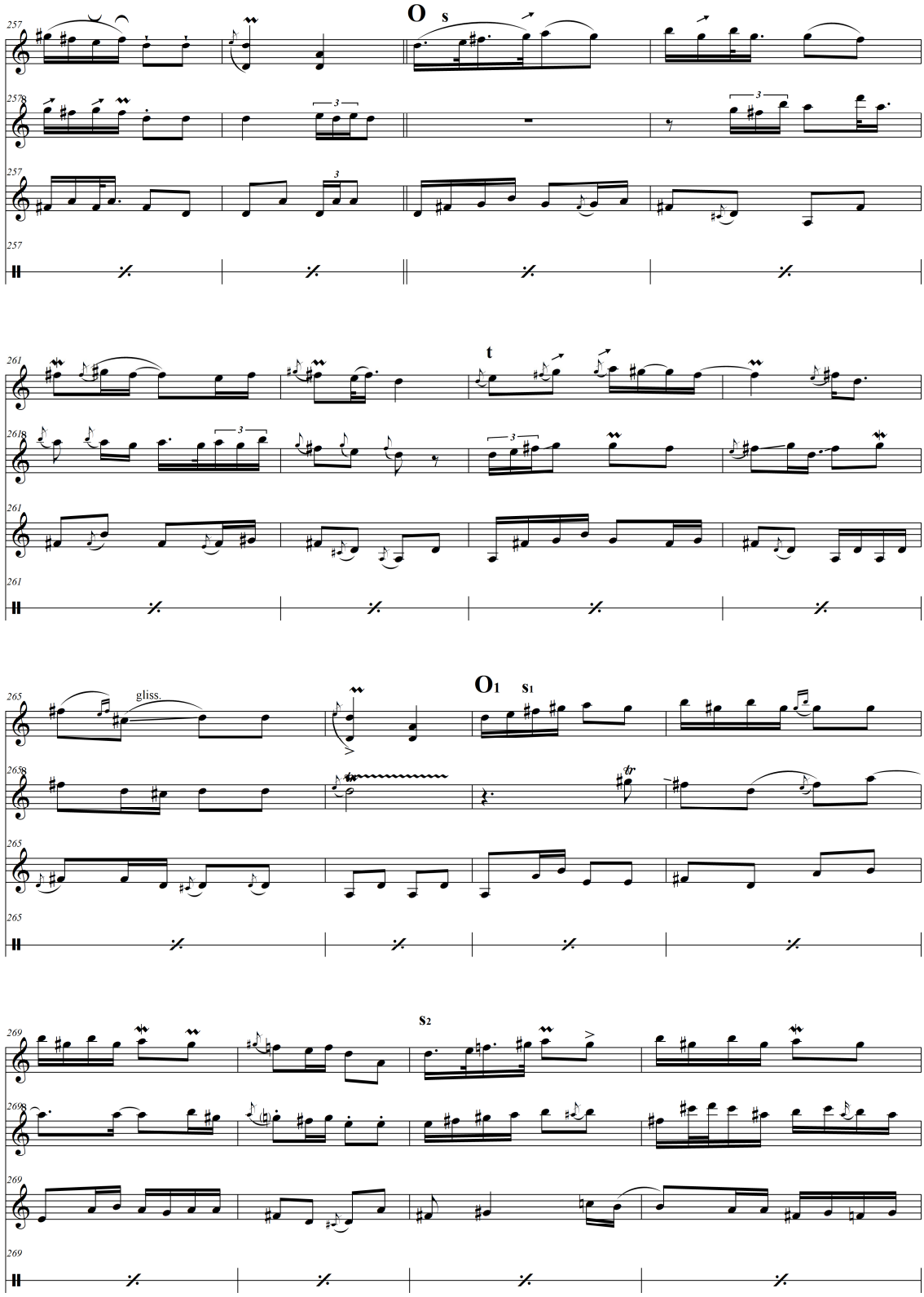

J m
n
J1 m1
n1

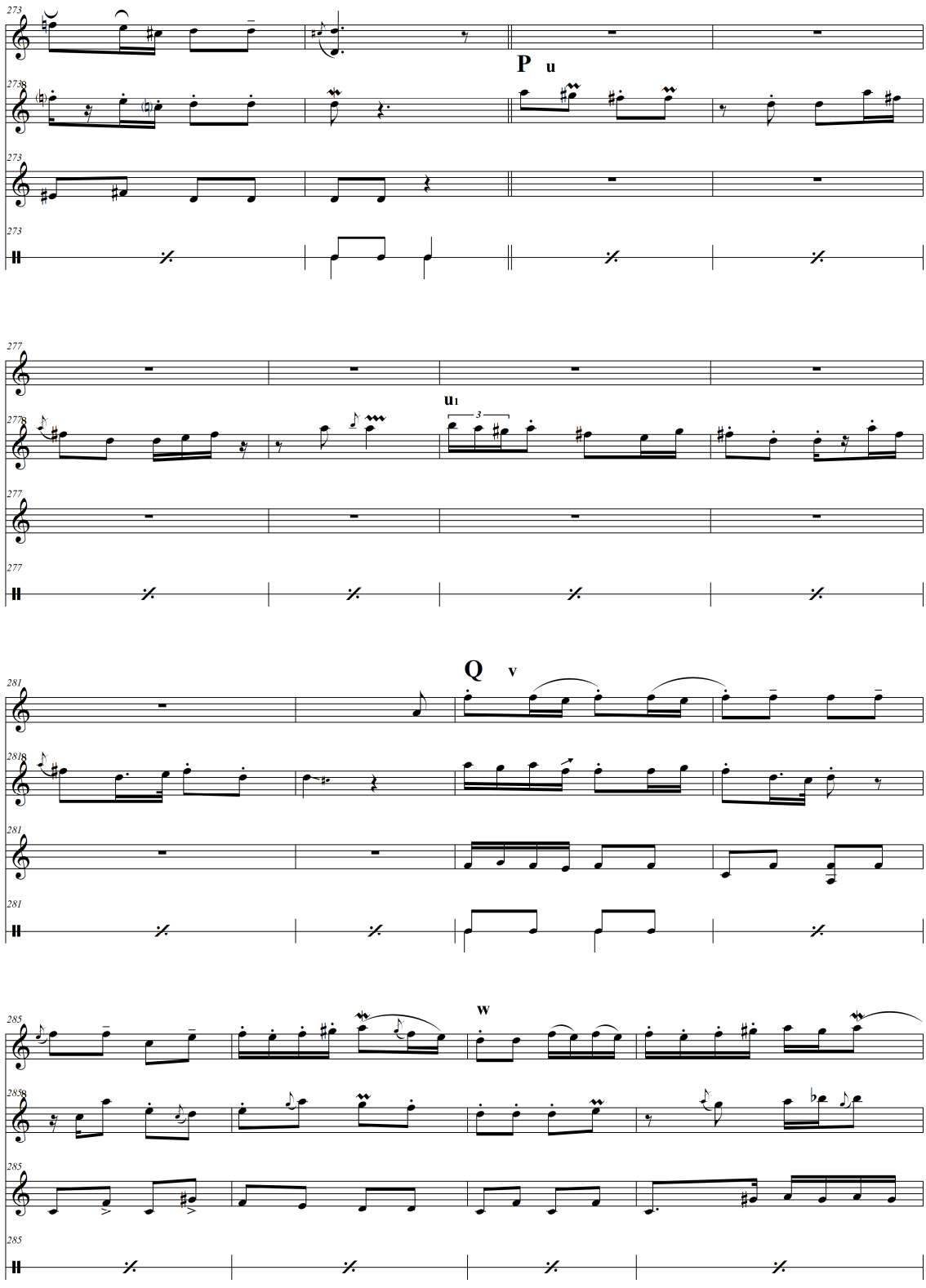

K o
193
193
193
193
gliss.
n2
197
197
197
197
gliss.
K1 o1
201
201
201
201
3
n3
205
205
205
205
gliss.
gliss.

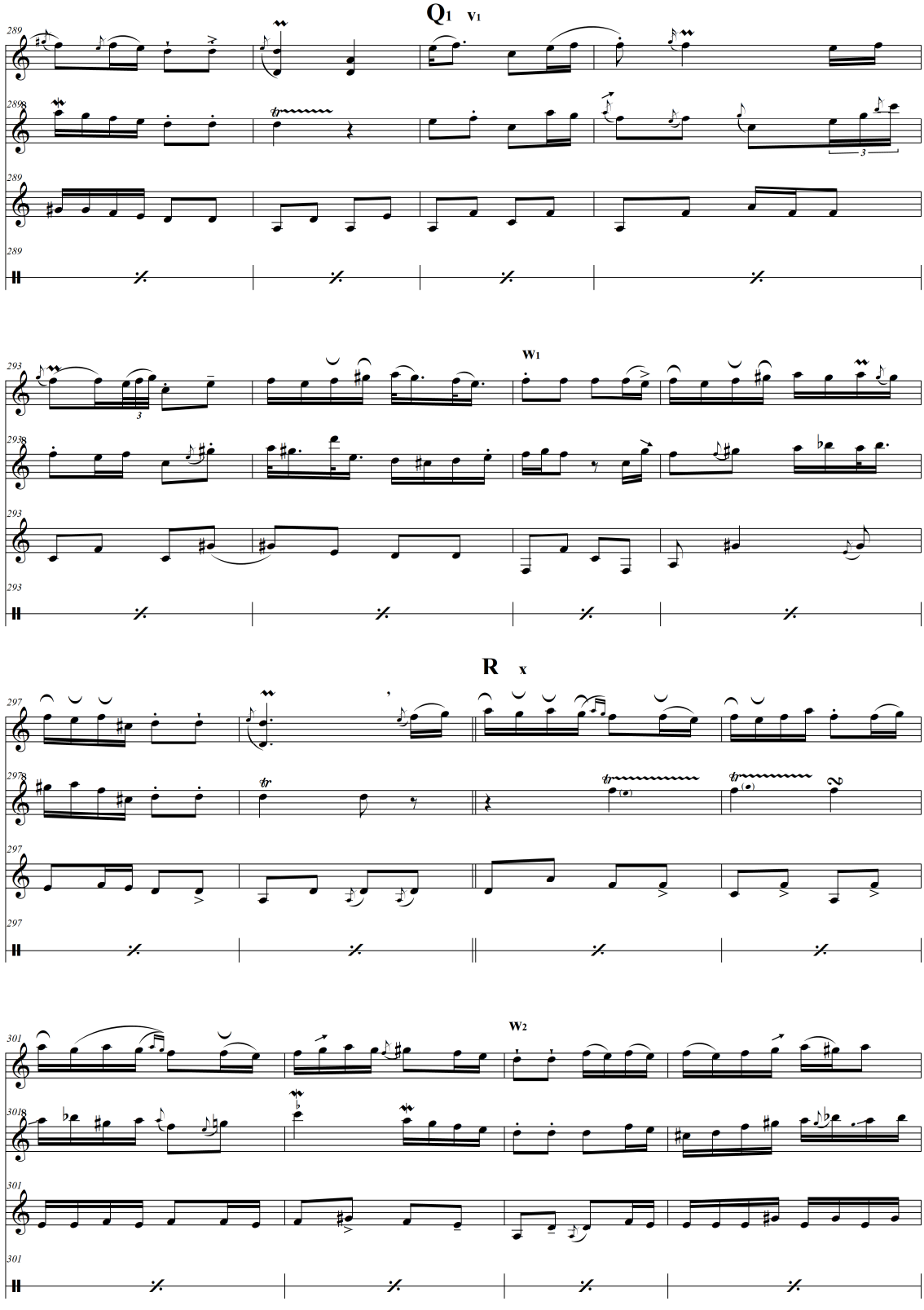

L
p
p1
L1
p2
p3
gliss.

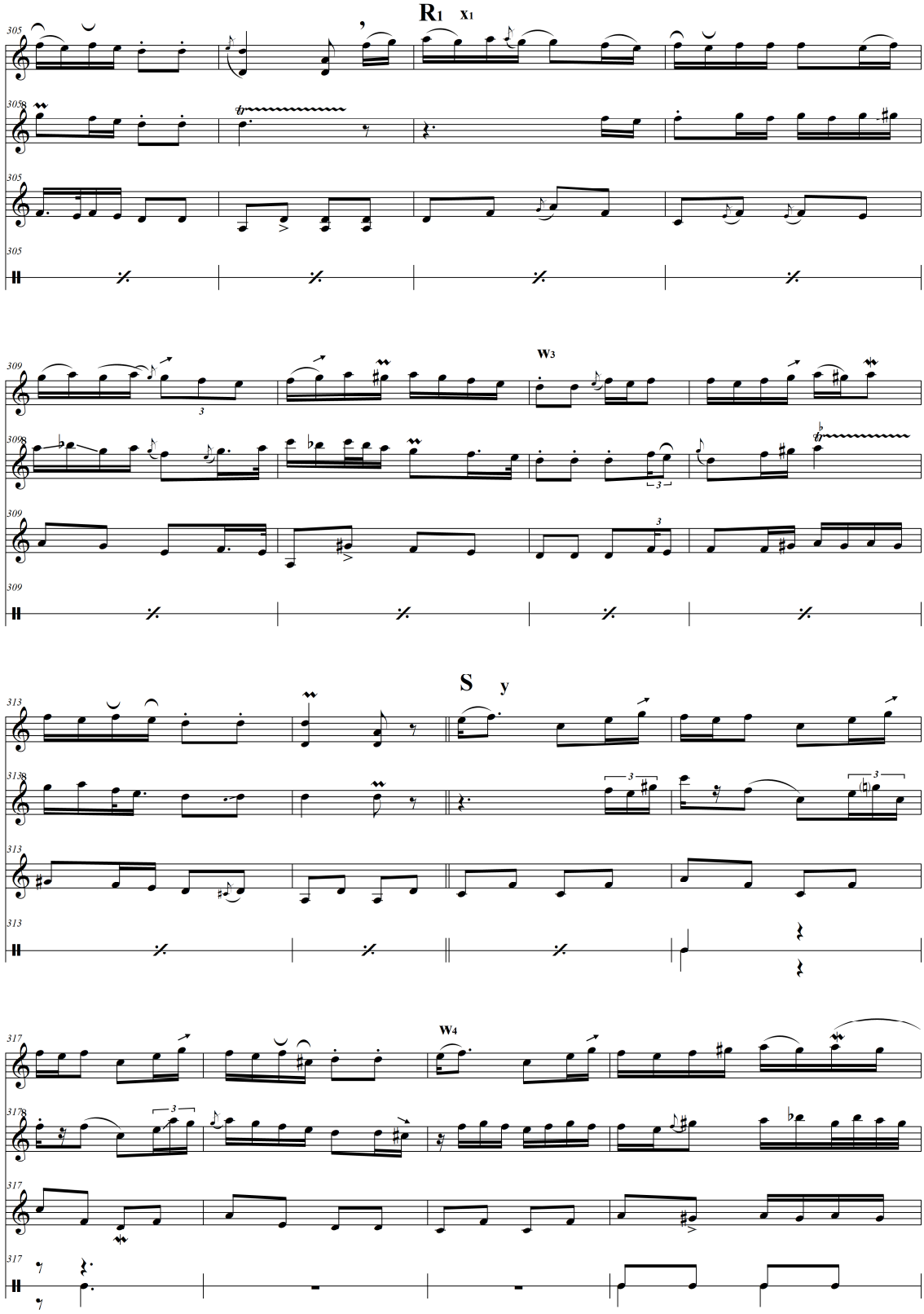

M
q
q1
M1
q2
q3

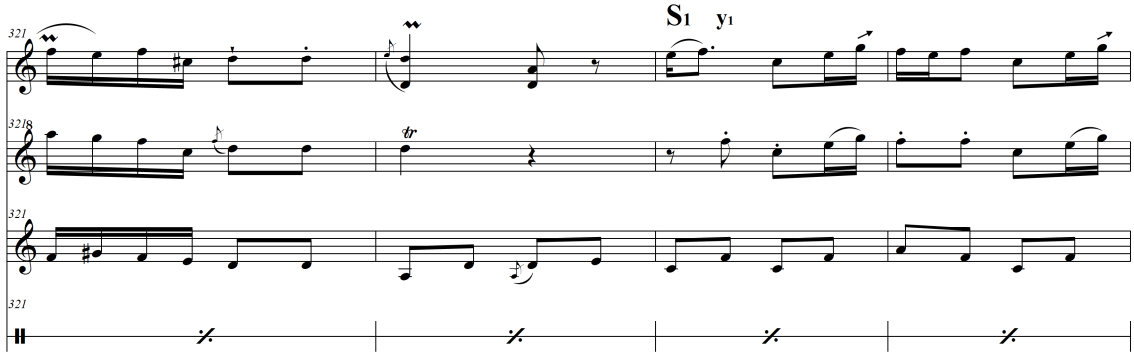

N r
241
241
241
241
r1
245
245
245
245
N1 r2
249
249
249
249
r3
253
253
253
253

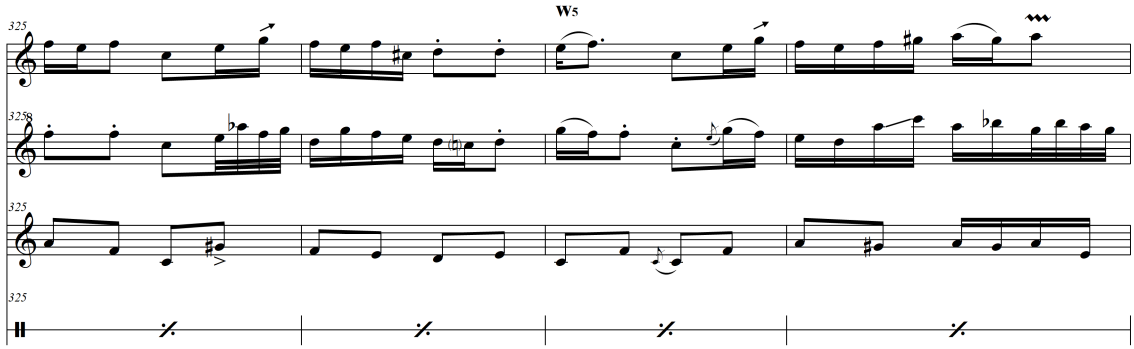

O s
t
O1 s1
gliss.
s2

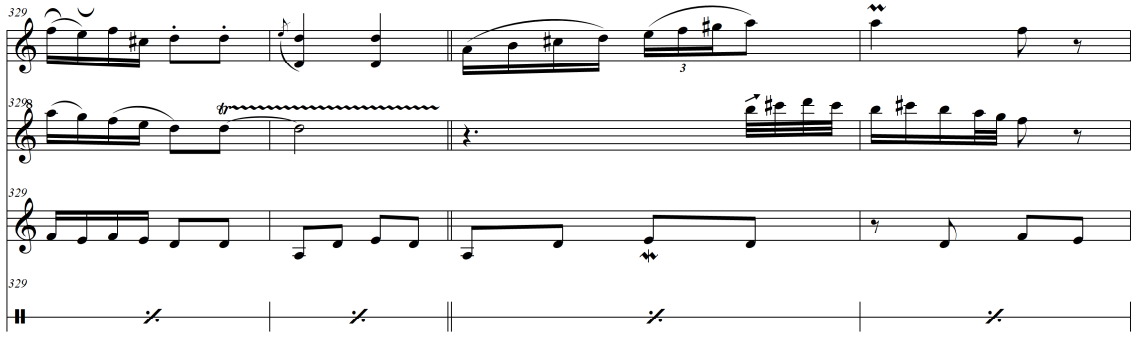

273
P
u
277
u1
281
Q
v
285
w


Q1 v1
289
289
289
289
W1
293
293
293
293
R x
297
297
297
297
W2
301
301
301
301

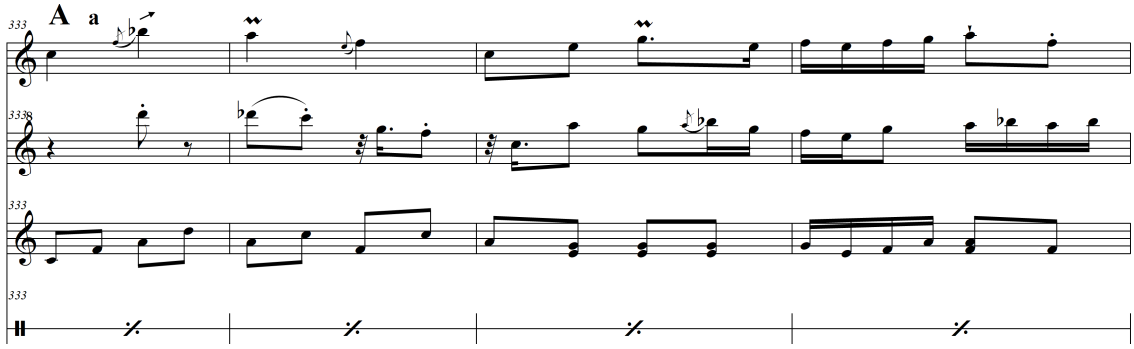

R1 x1
305
305
305
305
w3
309
309
309
309
S y
313
313
313
313
w4
317
317
317
317

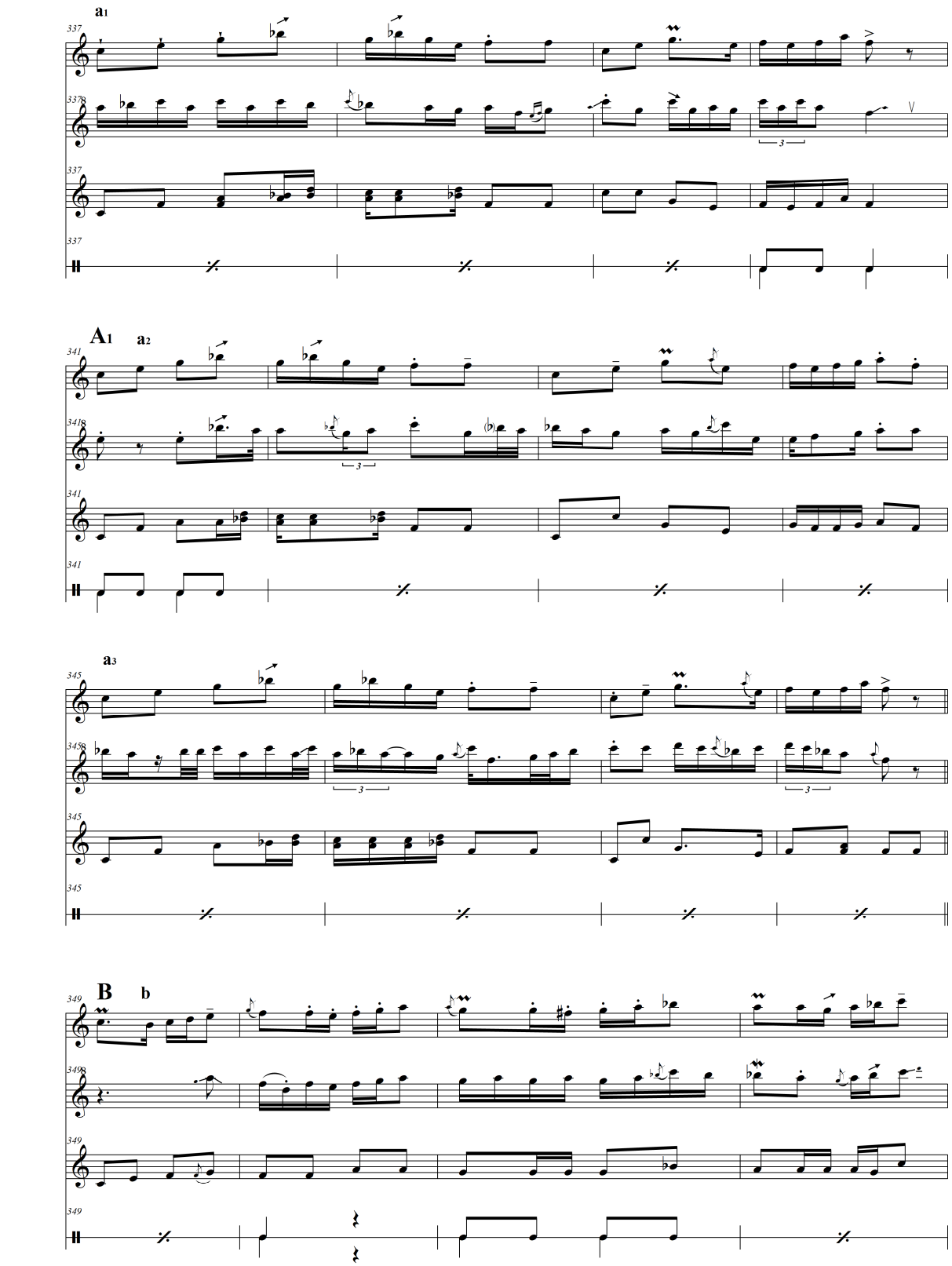


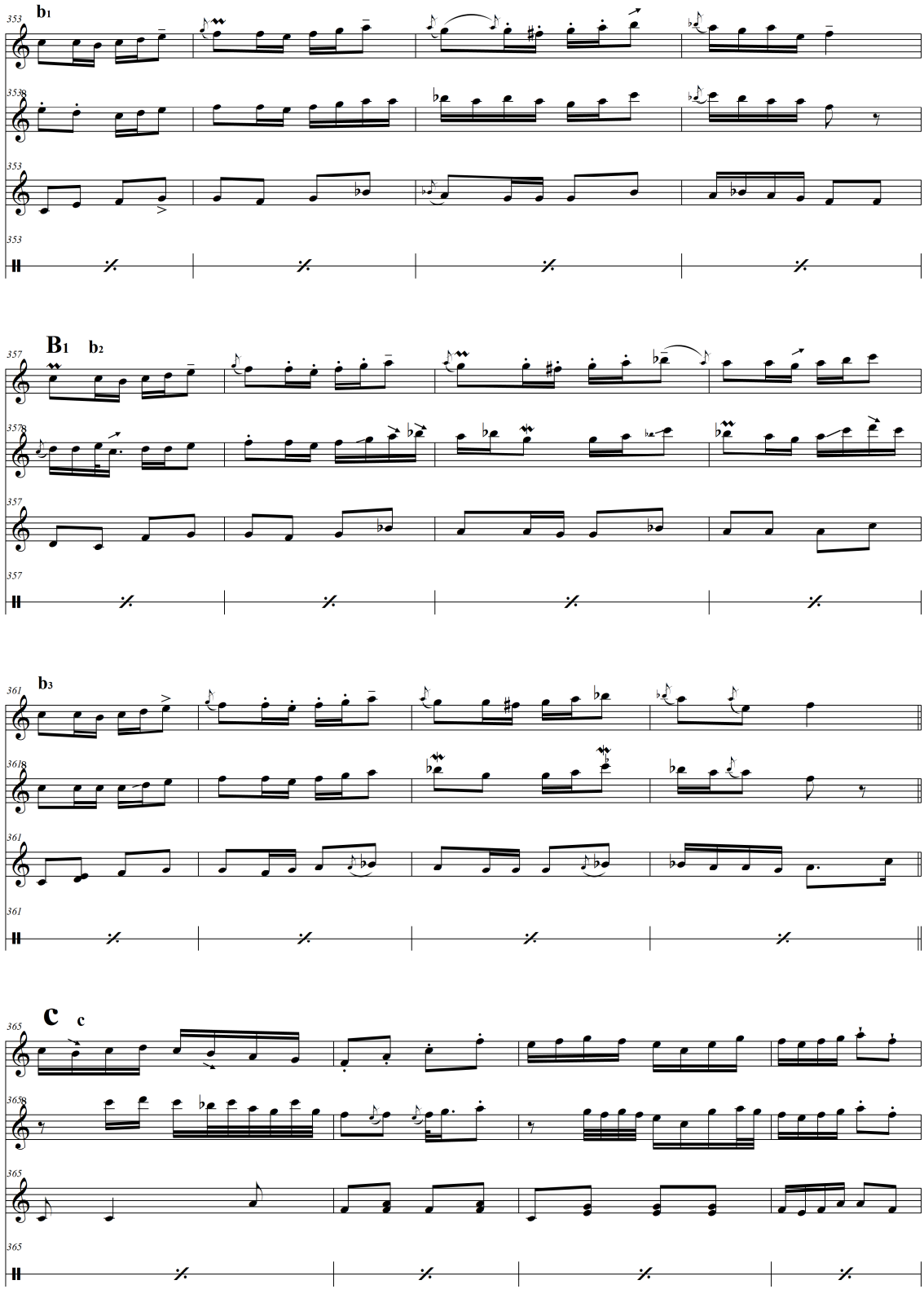


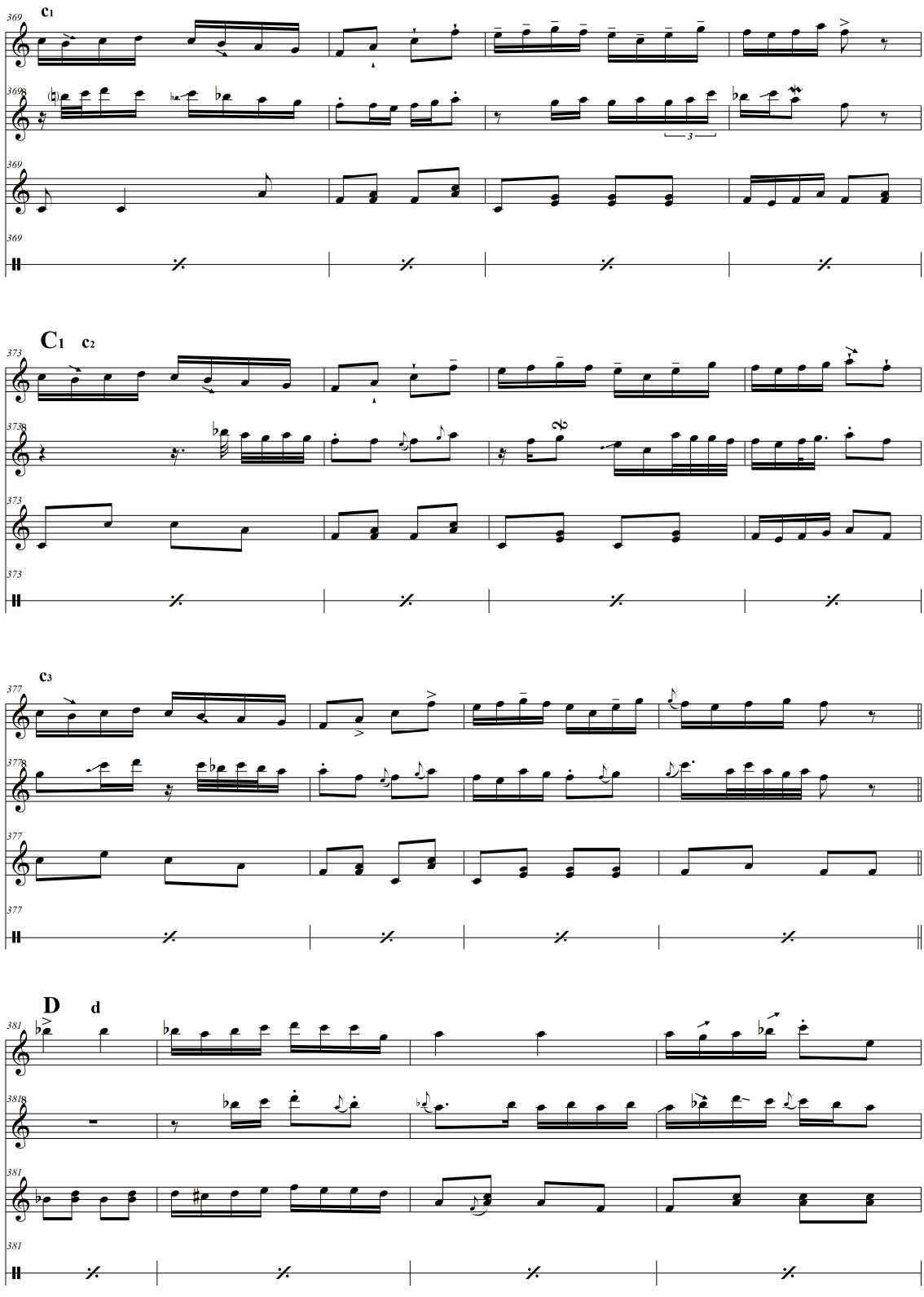


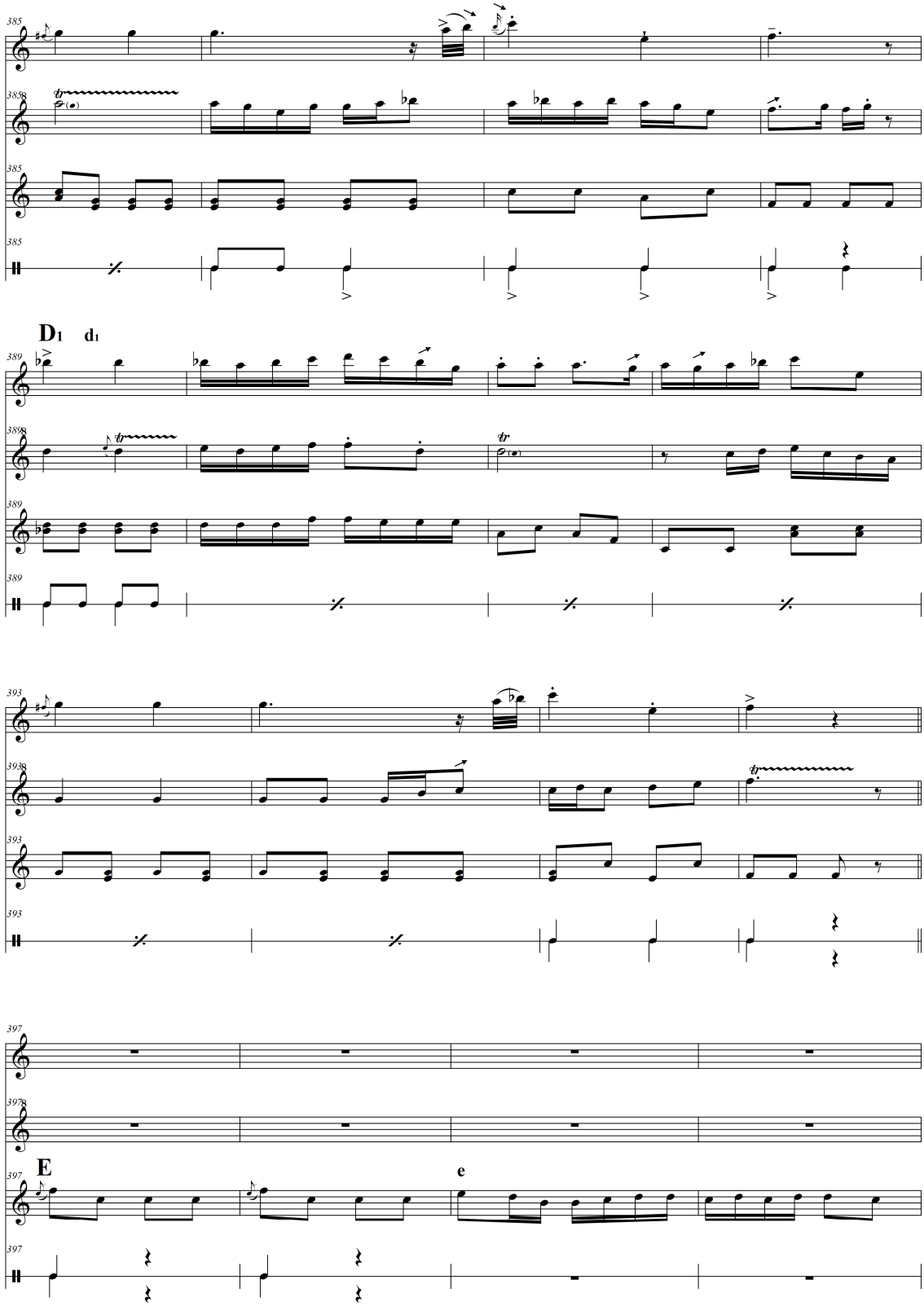
Козачки

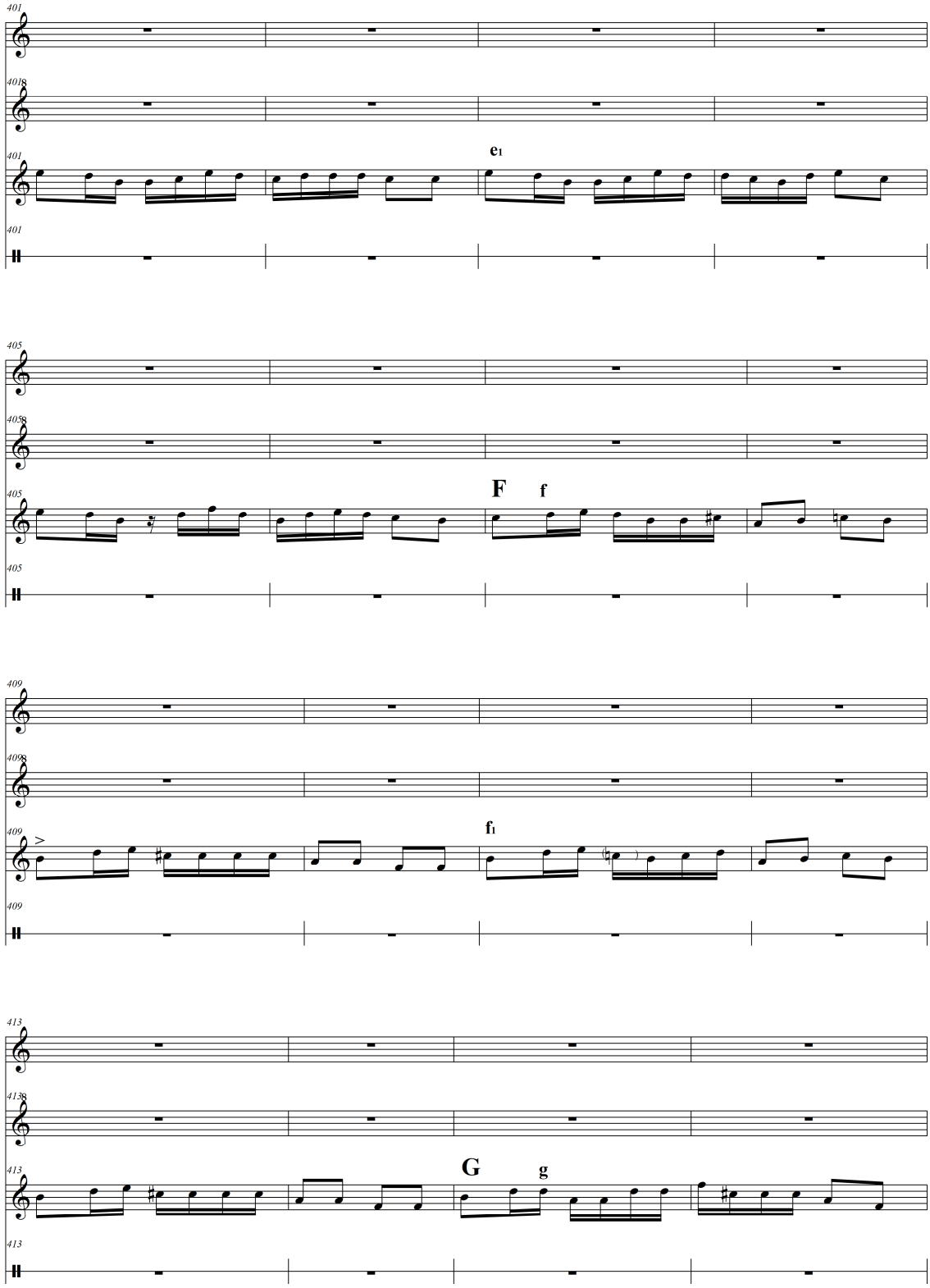


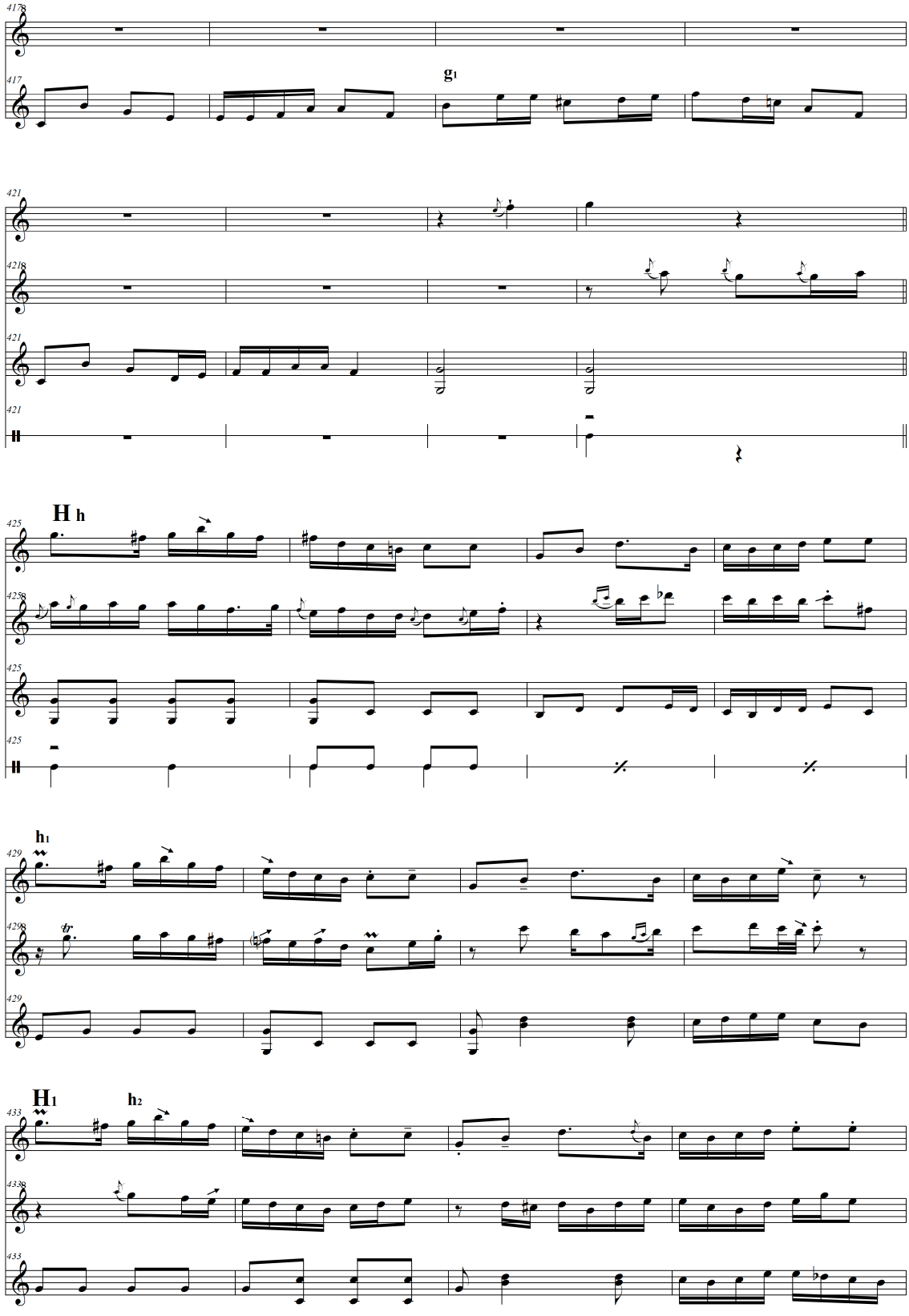

a1
337
337
337
337
A1
a2
341
341
341
341
a3
345
345
345
345
B
b
349
349
349
349

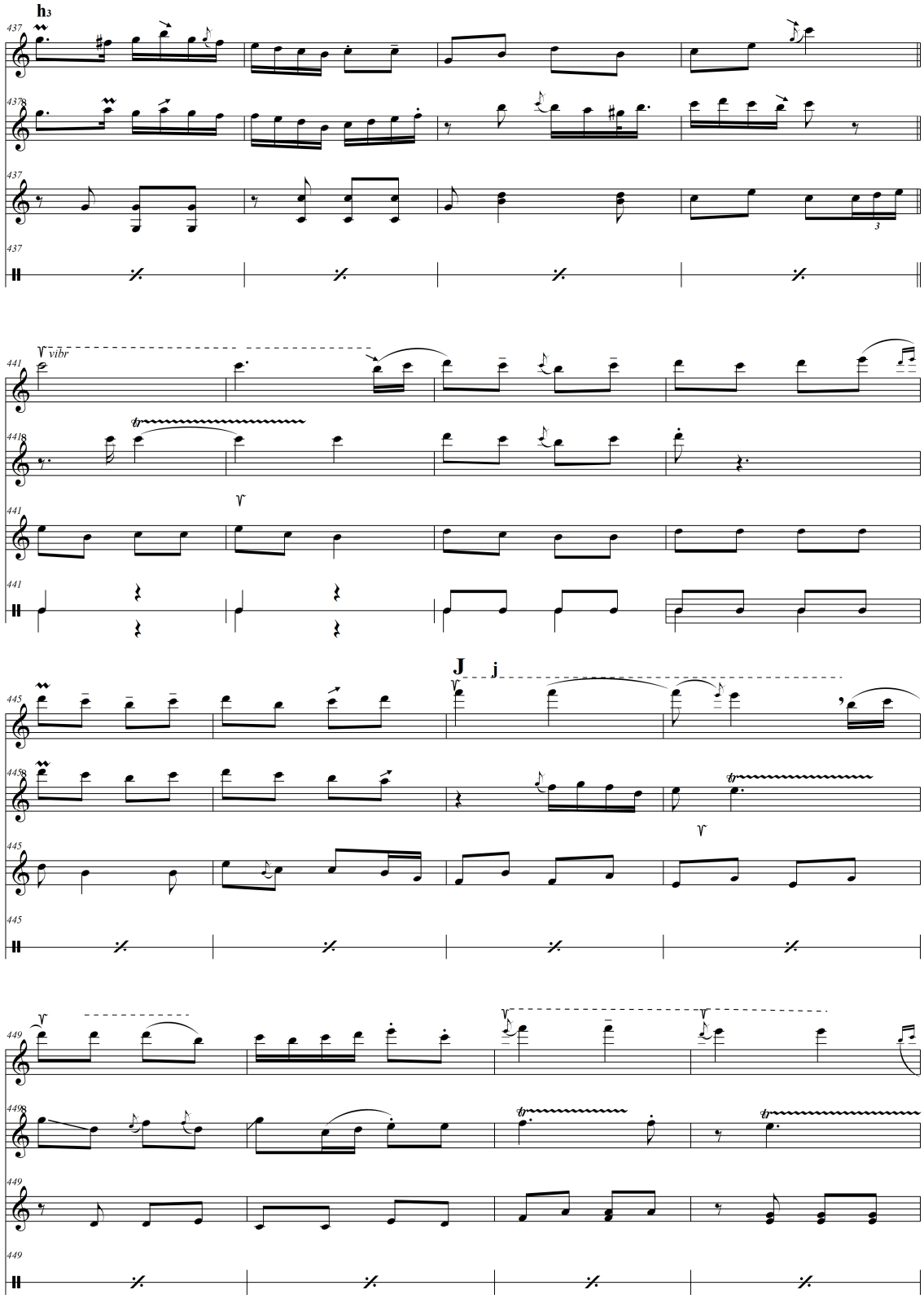

b1
B1
b2
b3
c
c

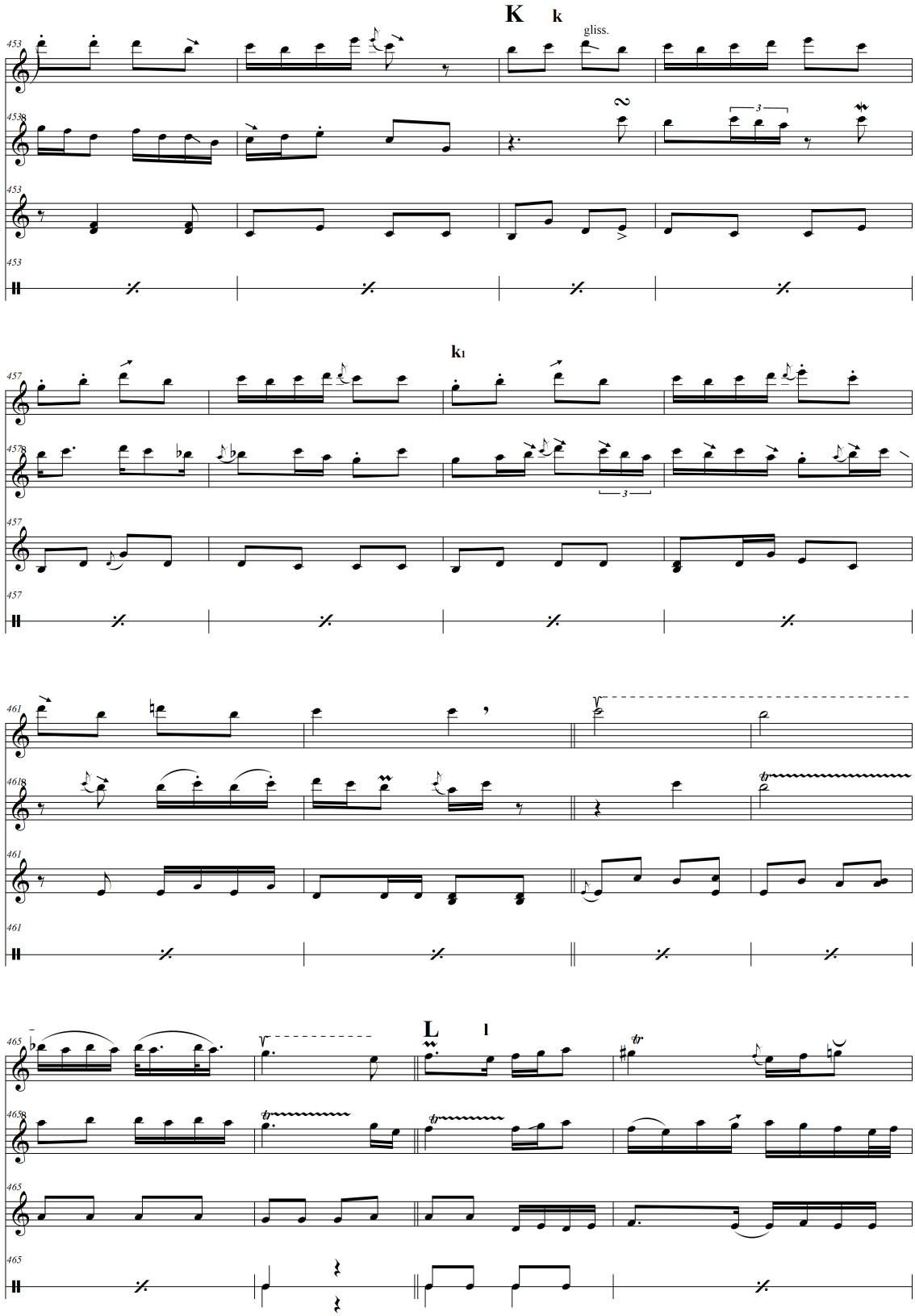

C1
C1 c2
c3
D d

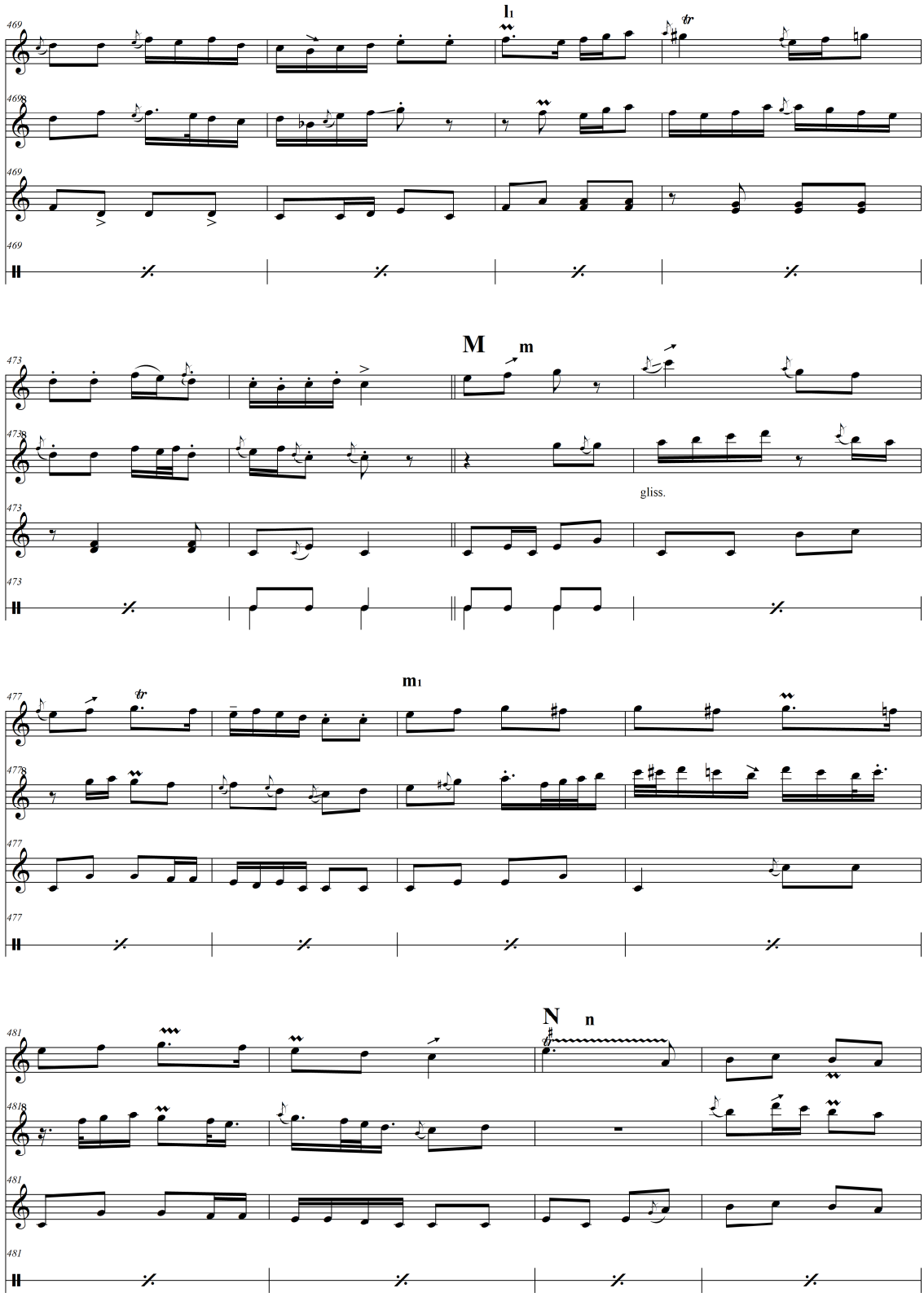

385
385
385
385
D1 d1
389
389
389
389
393
393
393
393
397
397
E
e
397
397

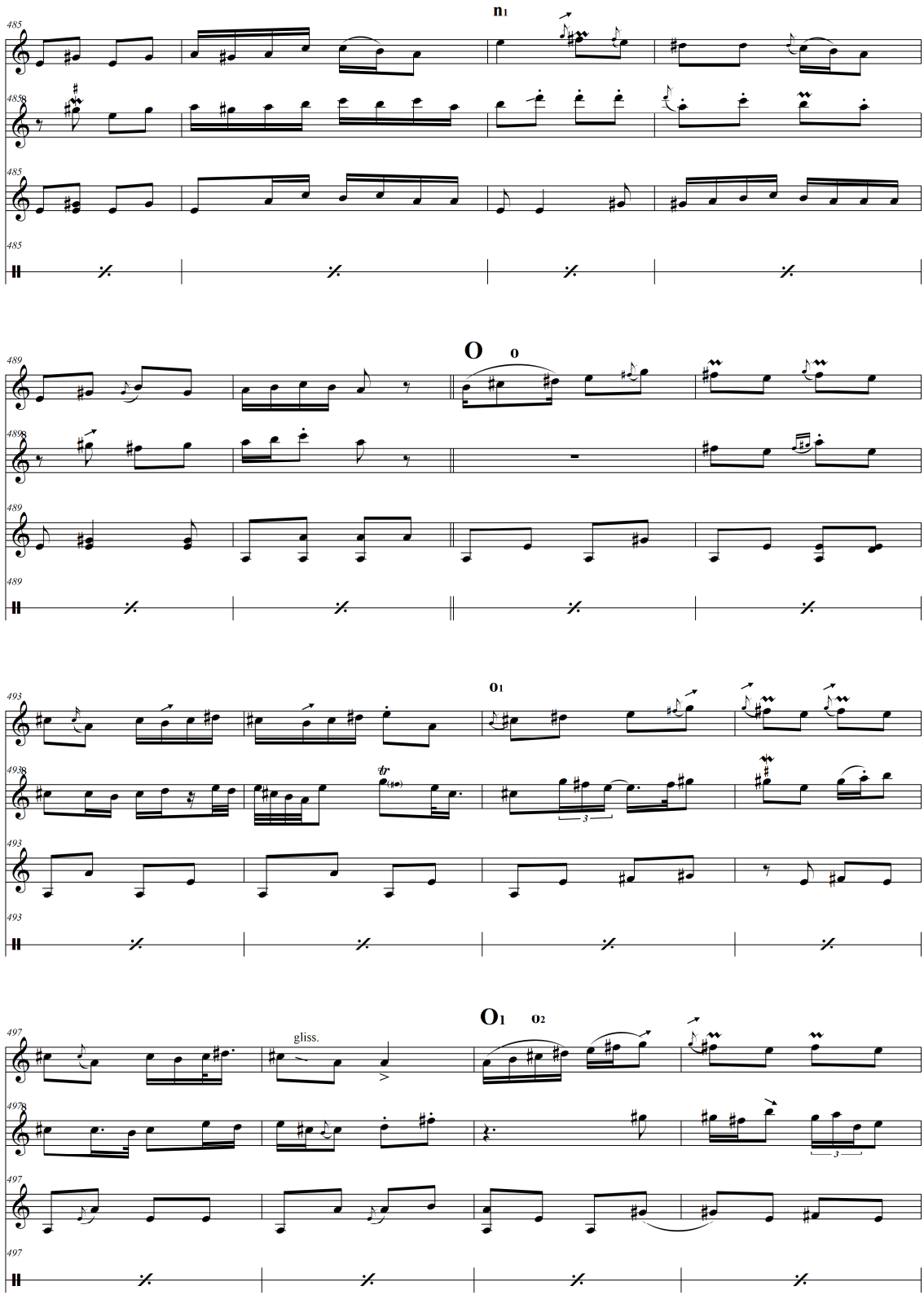

401
401
401
401
e1
405
405
405
405
F
f
409
409
409
409
f1
413
413
413
413
G
g

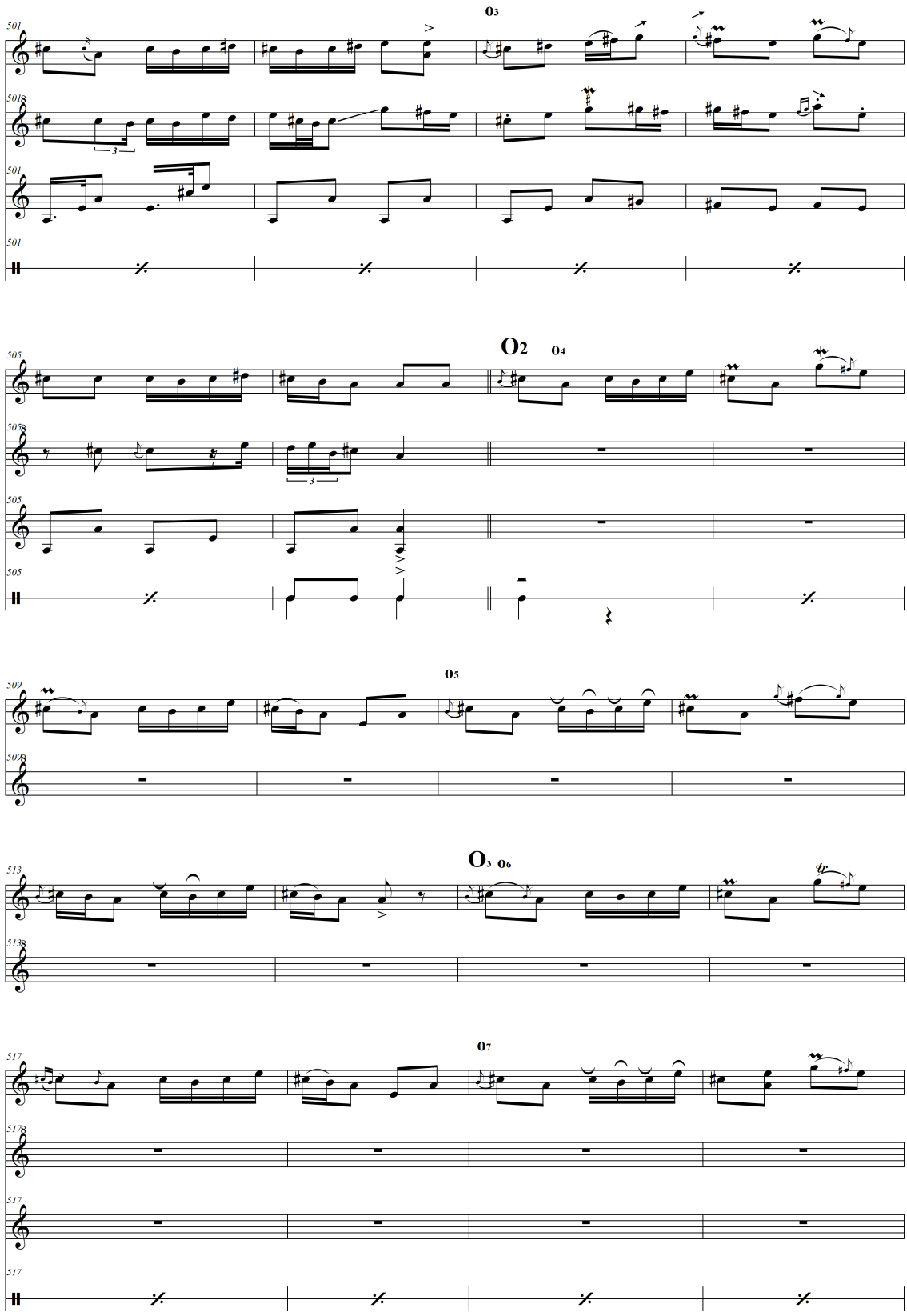

417
g1
421
H h
425
h1
429
H1
h2
433

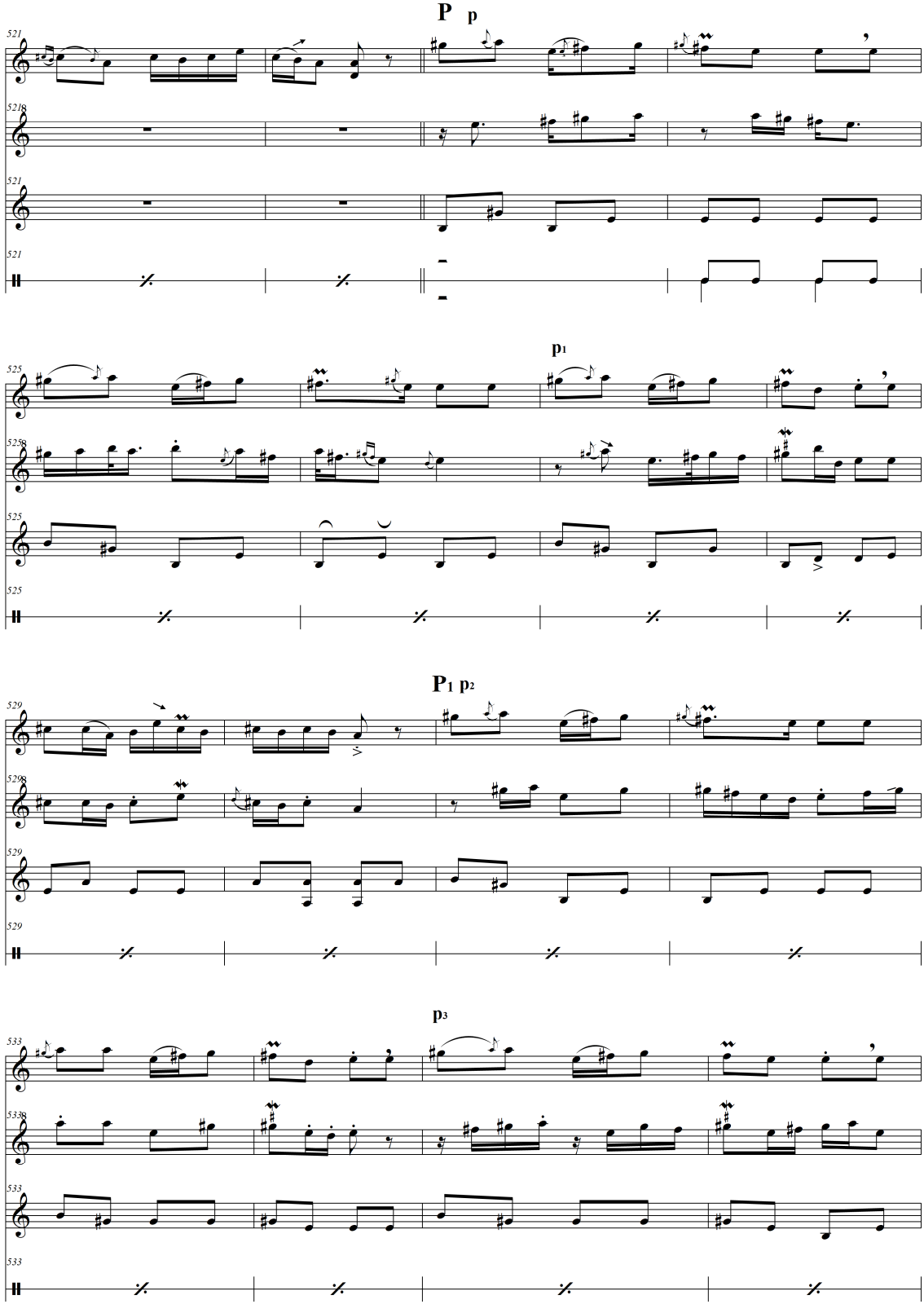

h3
vibr
J
j

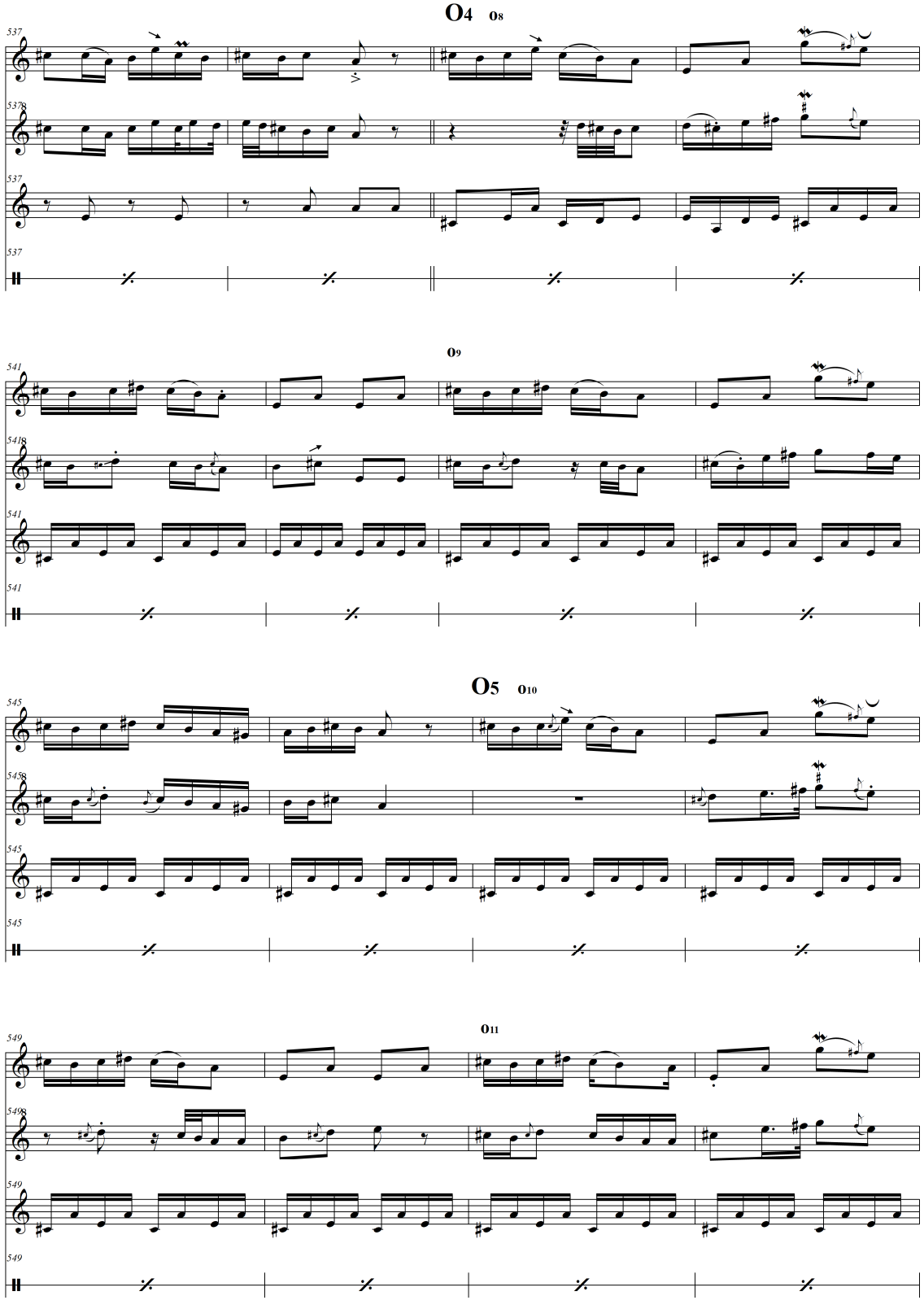

K
k
gliss.
453
453
453
453
k1
457
457
457
457
461
461
461
461
L
l
465
465
465
465

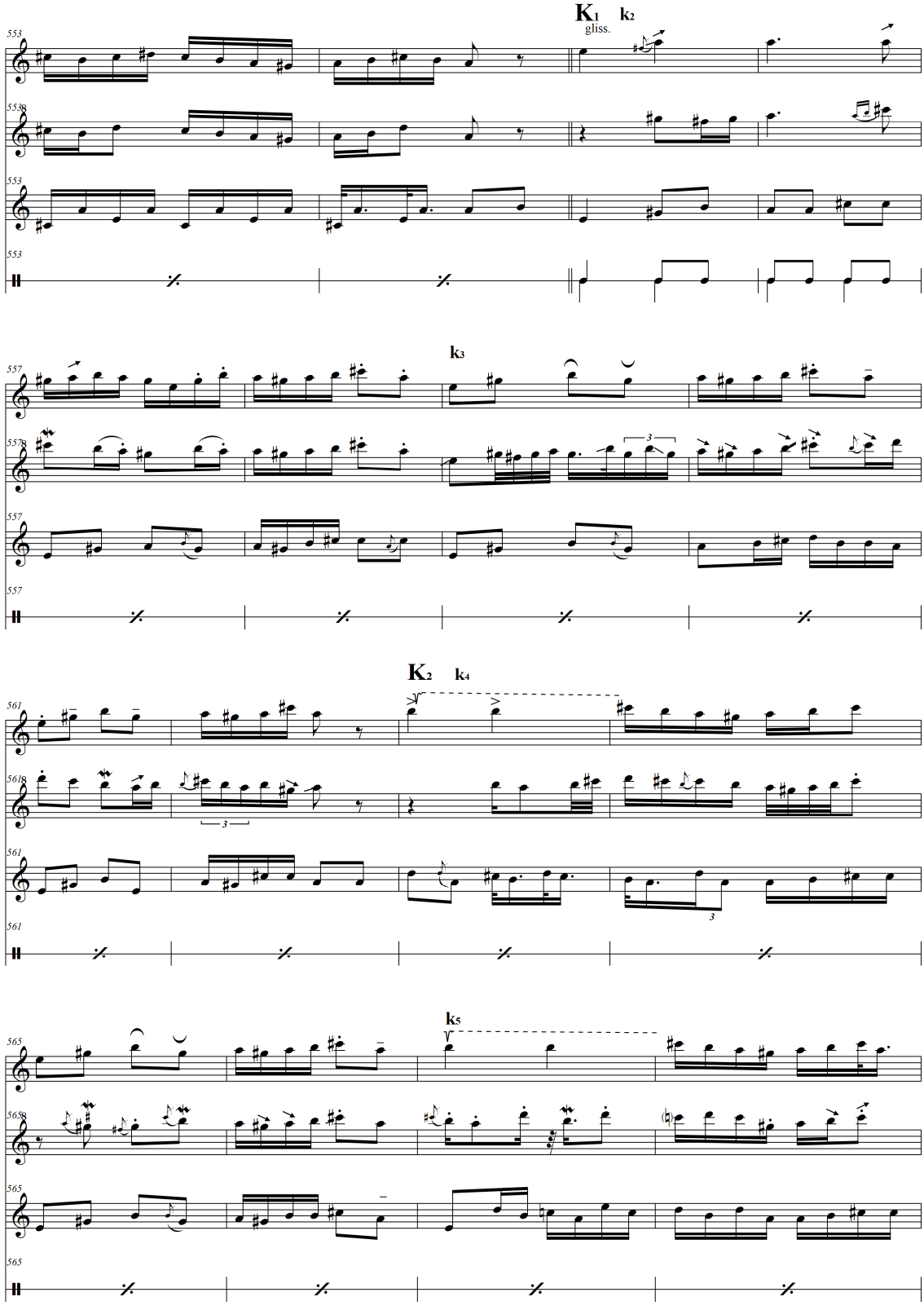

l1
M
m
gliss.
m1
N
n

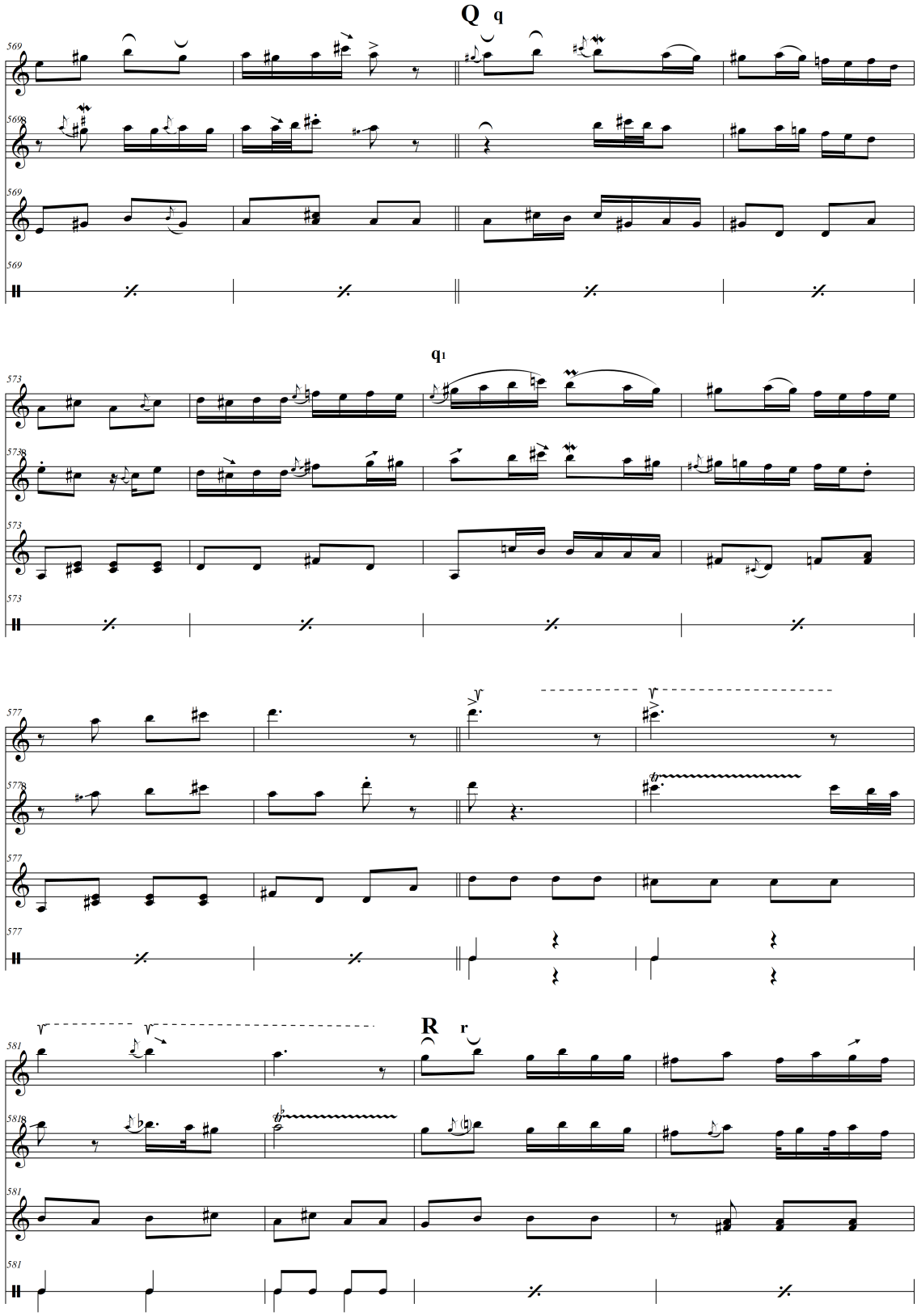

n1
O
o
o1
O1
o2
gliss.

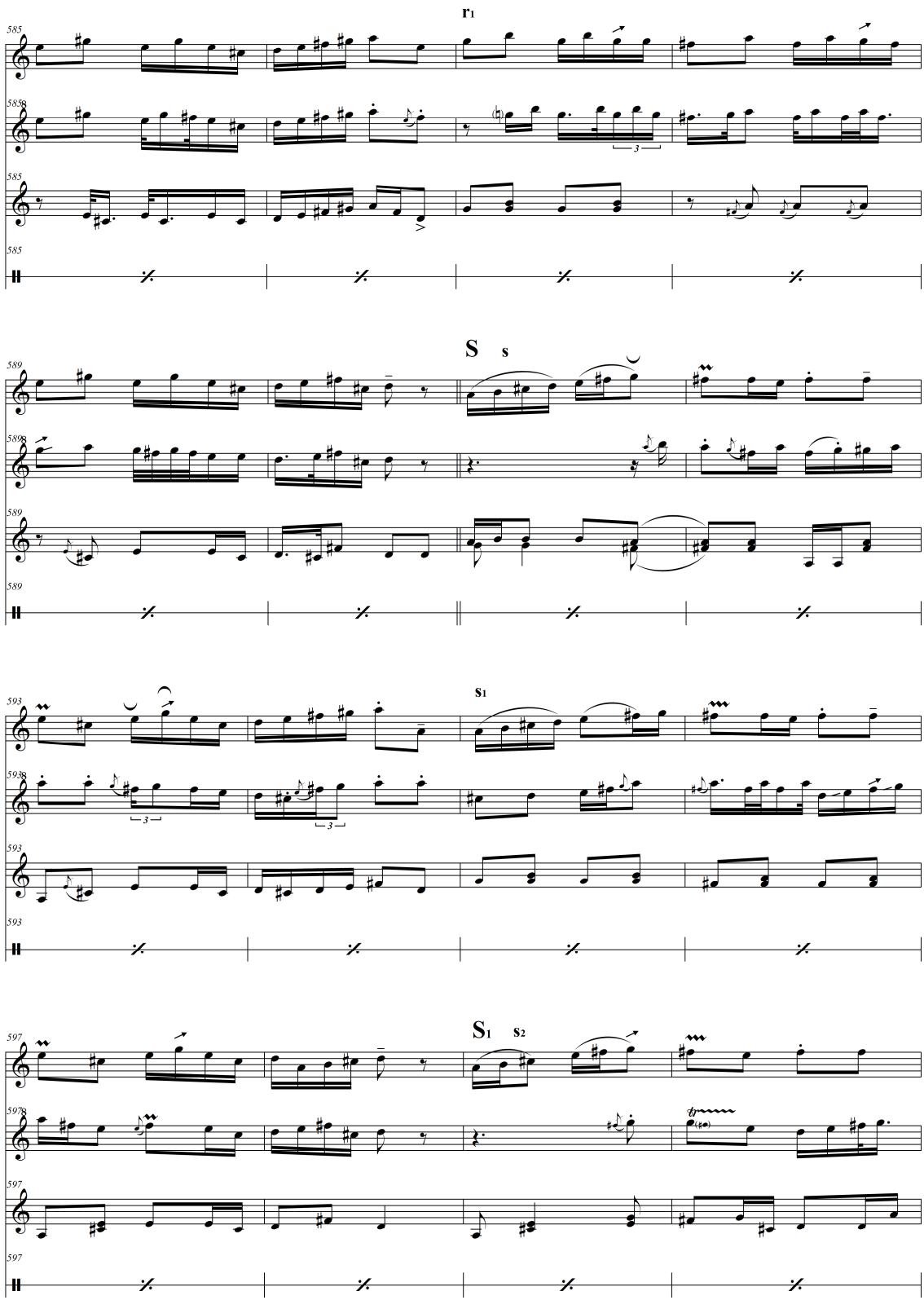

O3
501
501
501
501
O2
O4
505
505
505
505
O5
509
509
O3
O6
513
513
O7
517
517
517
517

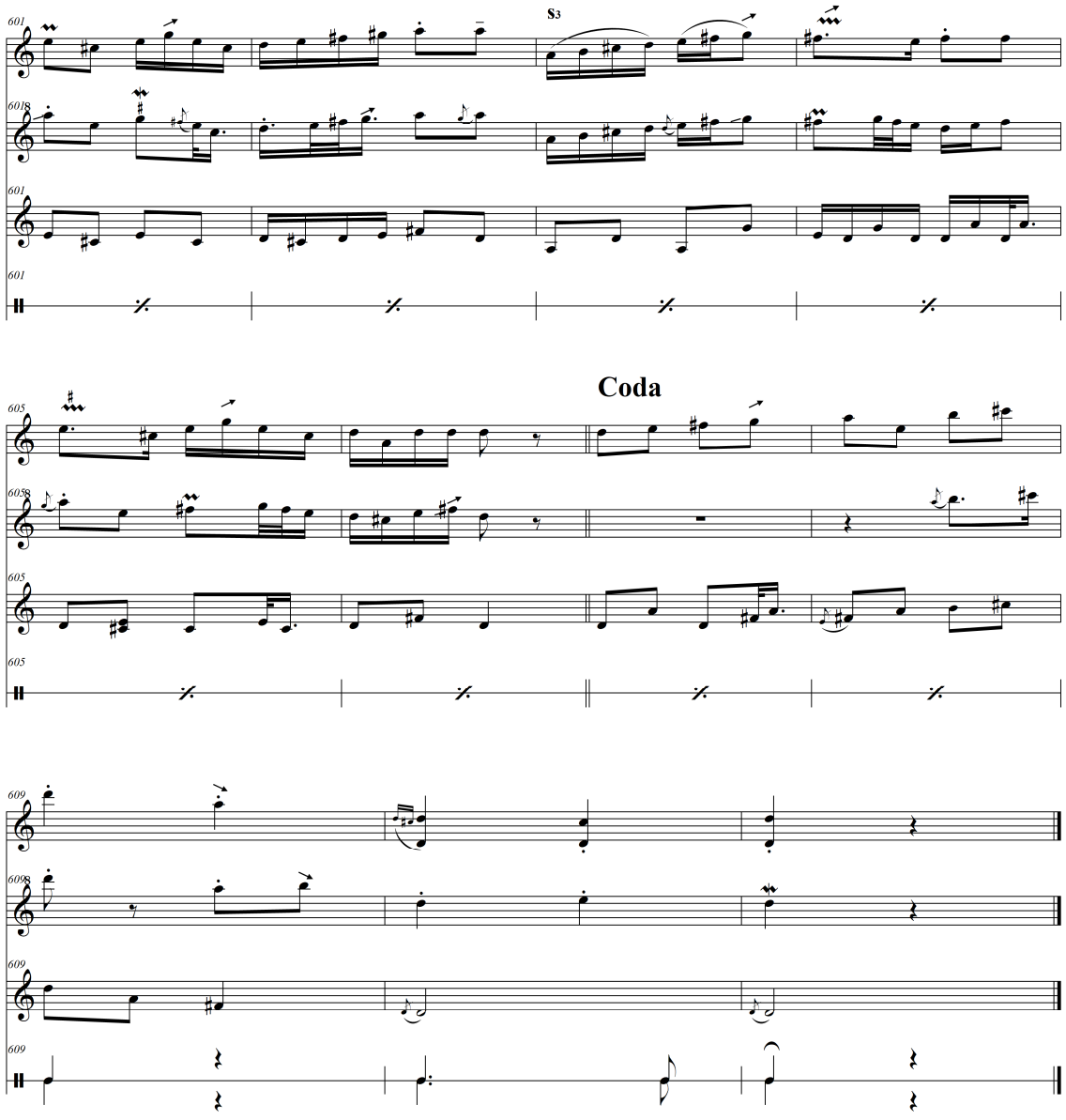

P p
521
521
521
521
p1
525
525
525
525
P1 p2
529
529
529
529
p3
533
533
533
533


O4
O8
O9
O5
O10
O11


K1
k2
gliss.
k3
K2
k4
k5

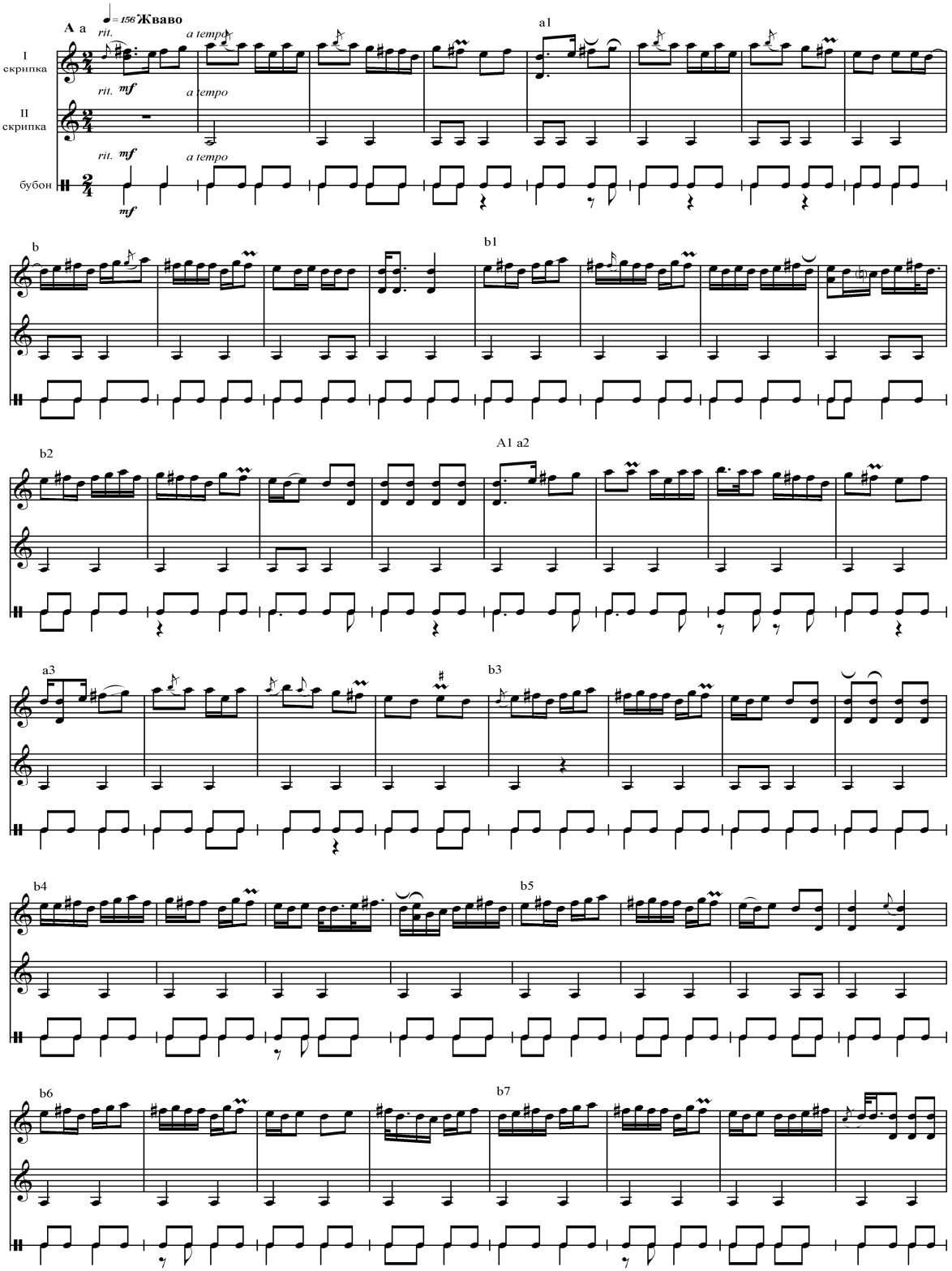

Q q
569
q1
573
577
R r
581


r1
S s
s1
S1 s2

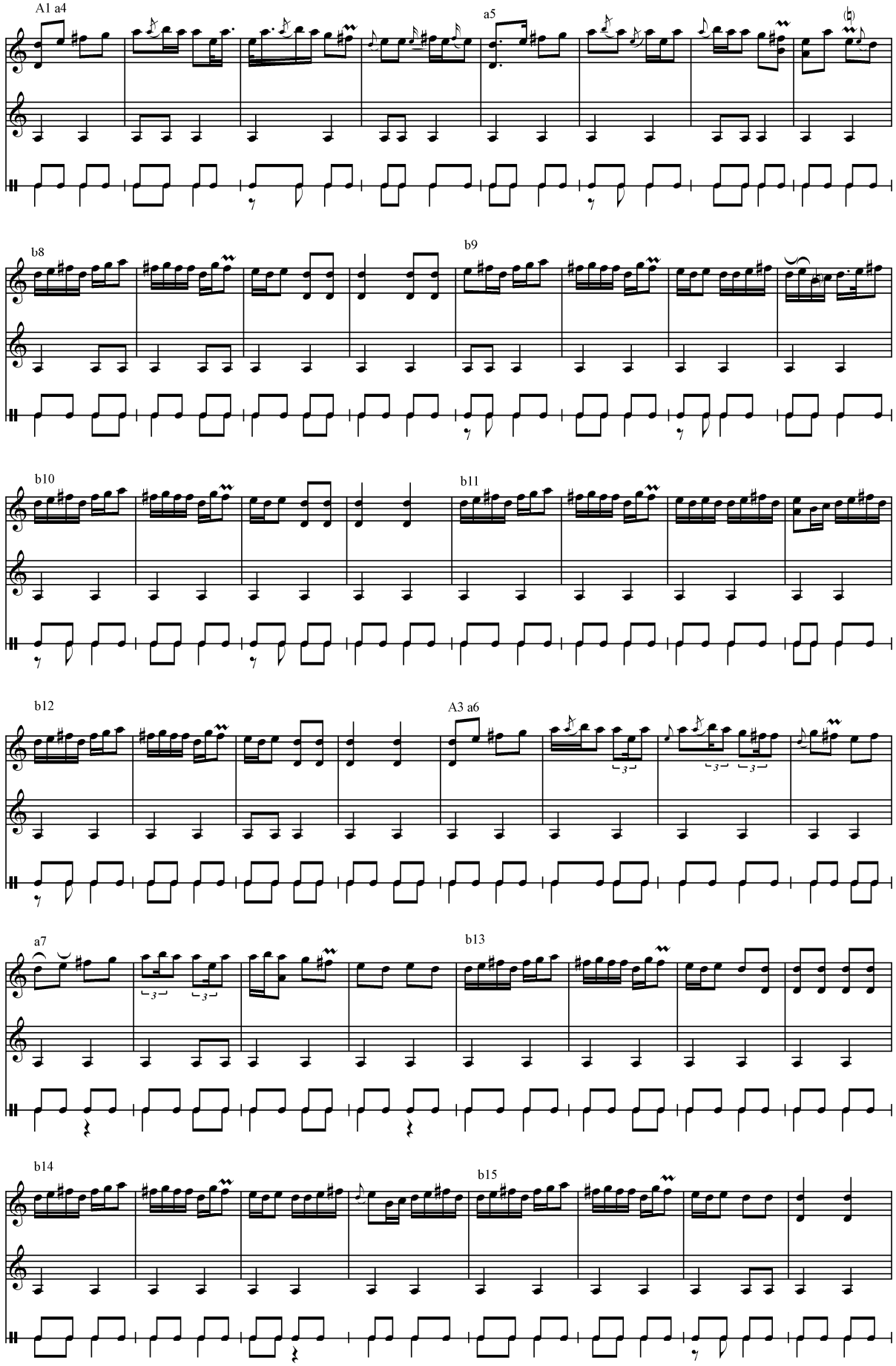

601
S3
601
601
601
Coda
605
605
605
605
609
609
609
609

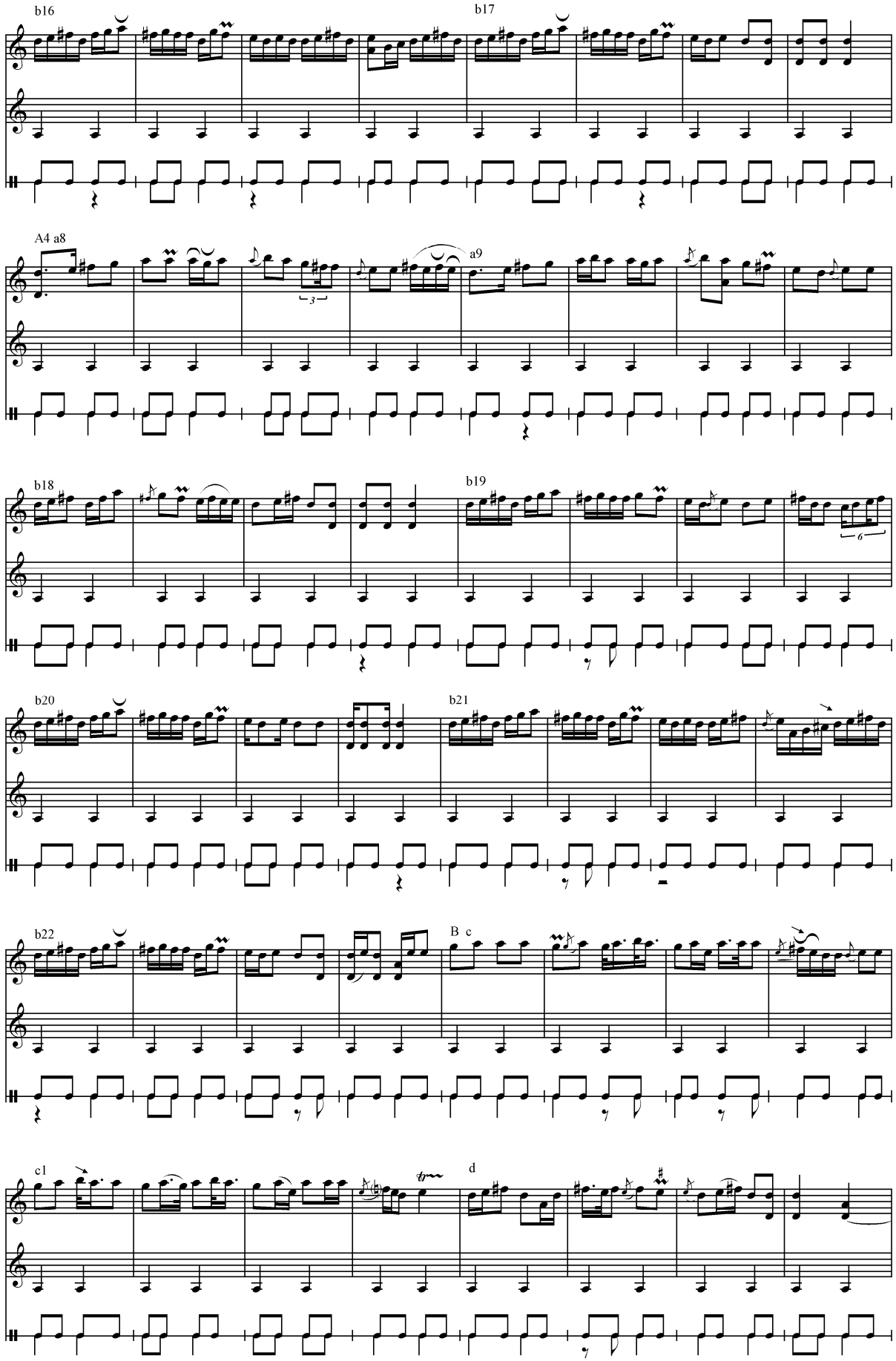
№ 2 Коломийки[2]

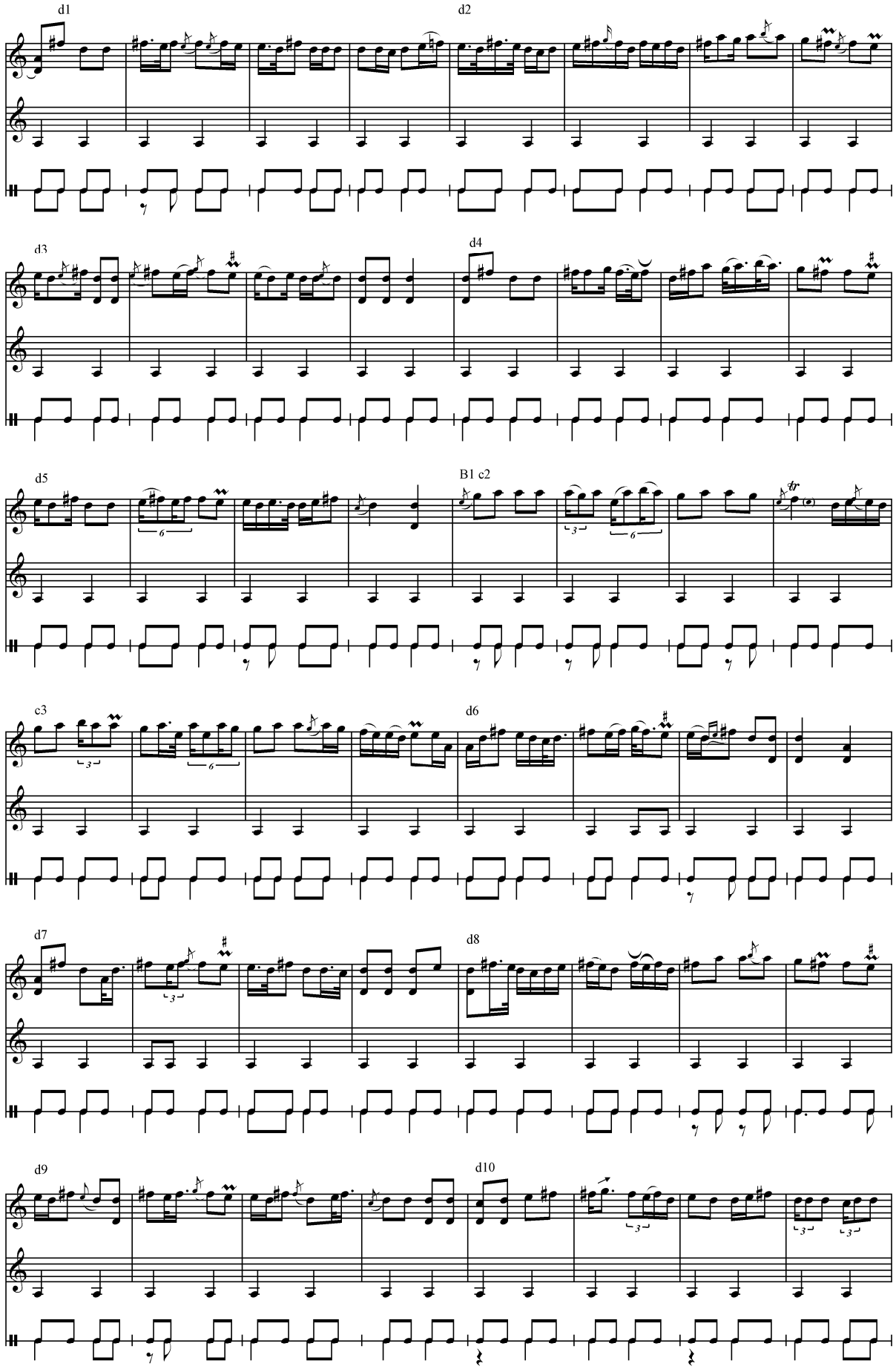
[Бойківщина]

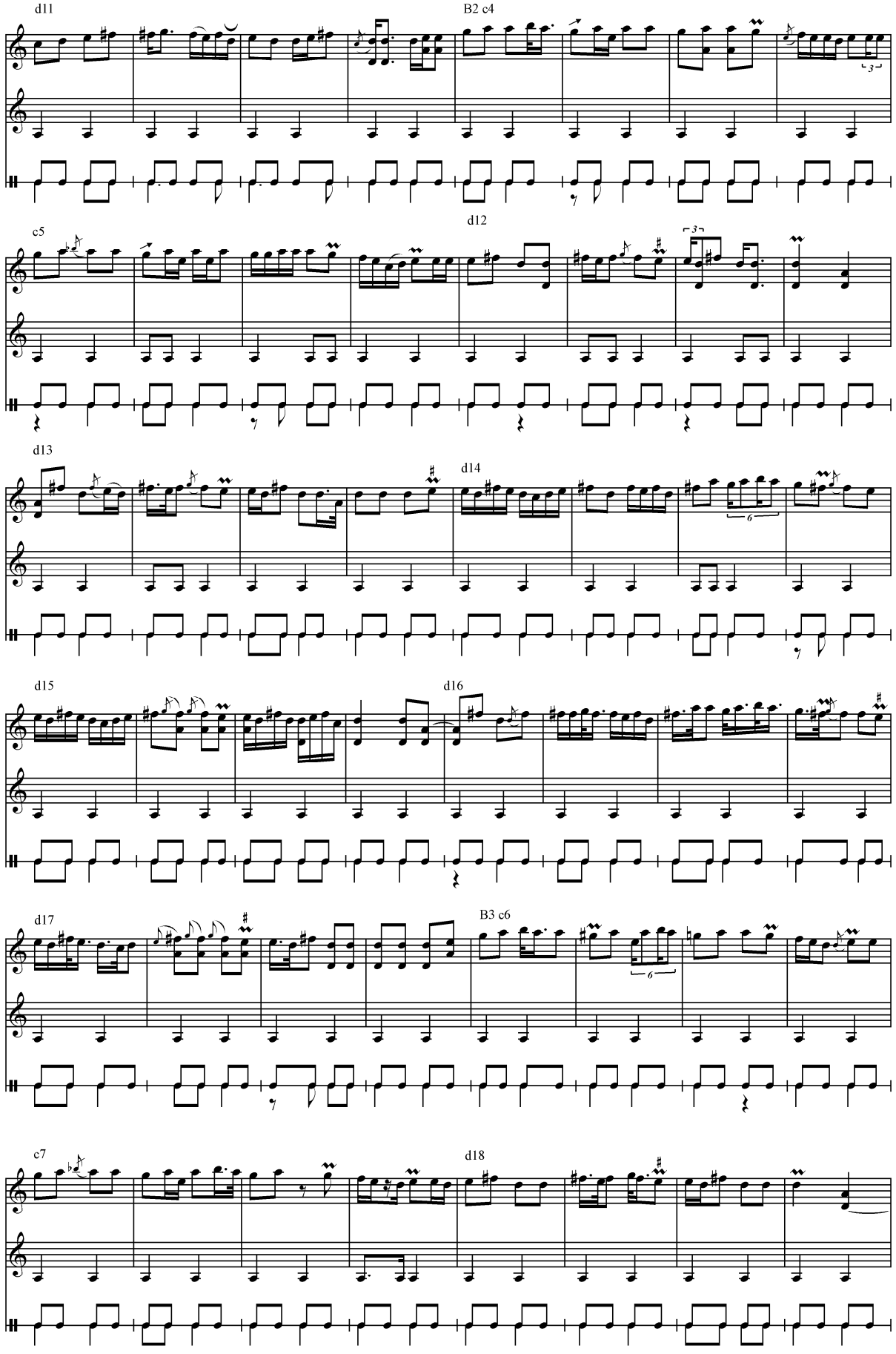


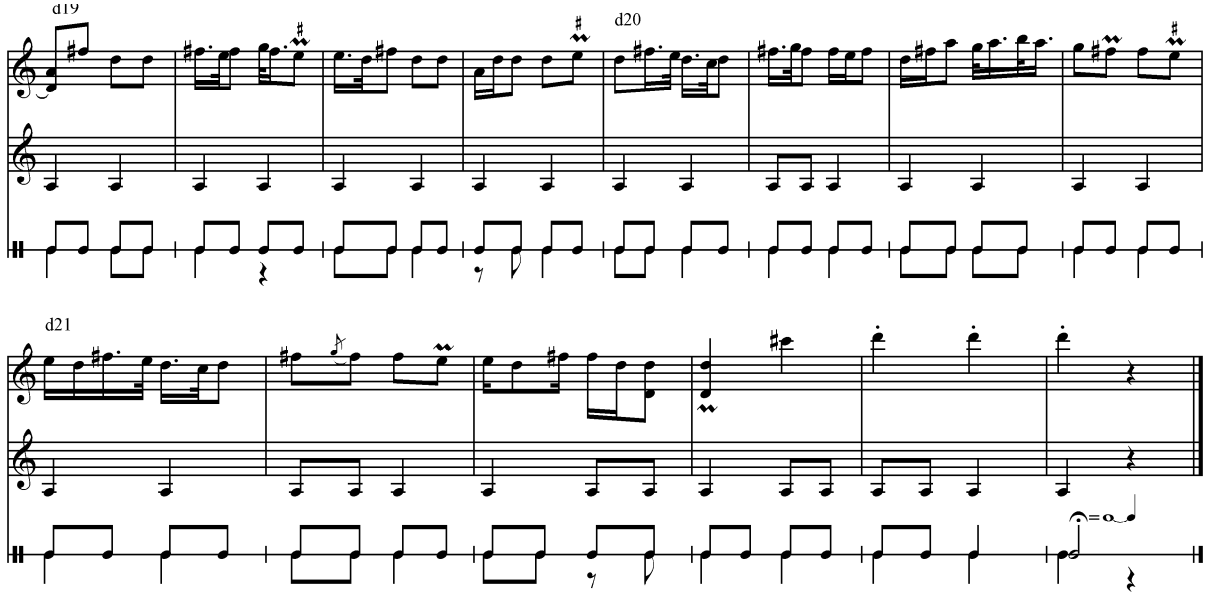
[2] Виконавці: Степан Угрин (1933 р. н.) – скрипка (I), Василь Суслинець (1931 р. н.) – скрипка (II), Іван Зятюк (1926 р. н.) – бубон. Запис А. Поточняка, Ю. Рибака, І. Федун 1995 р. у с. Семичів Долинського р-ну Івано-Франківської обл.


A1 a4
a5
b8
b9
b10
b11
b12
A3 a6
a7
b13
b14
b15

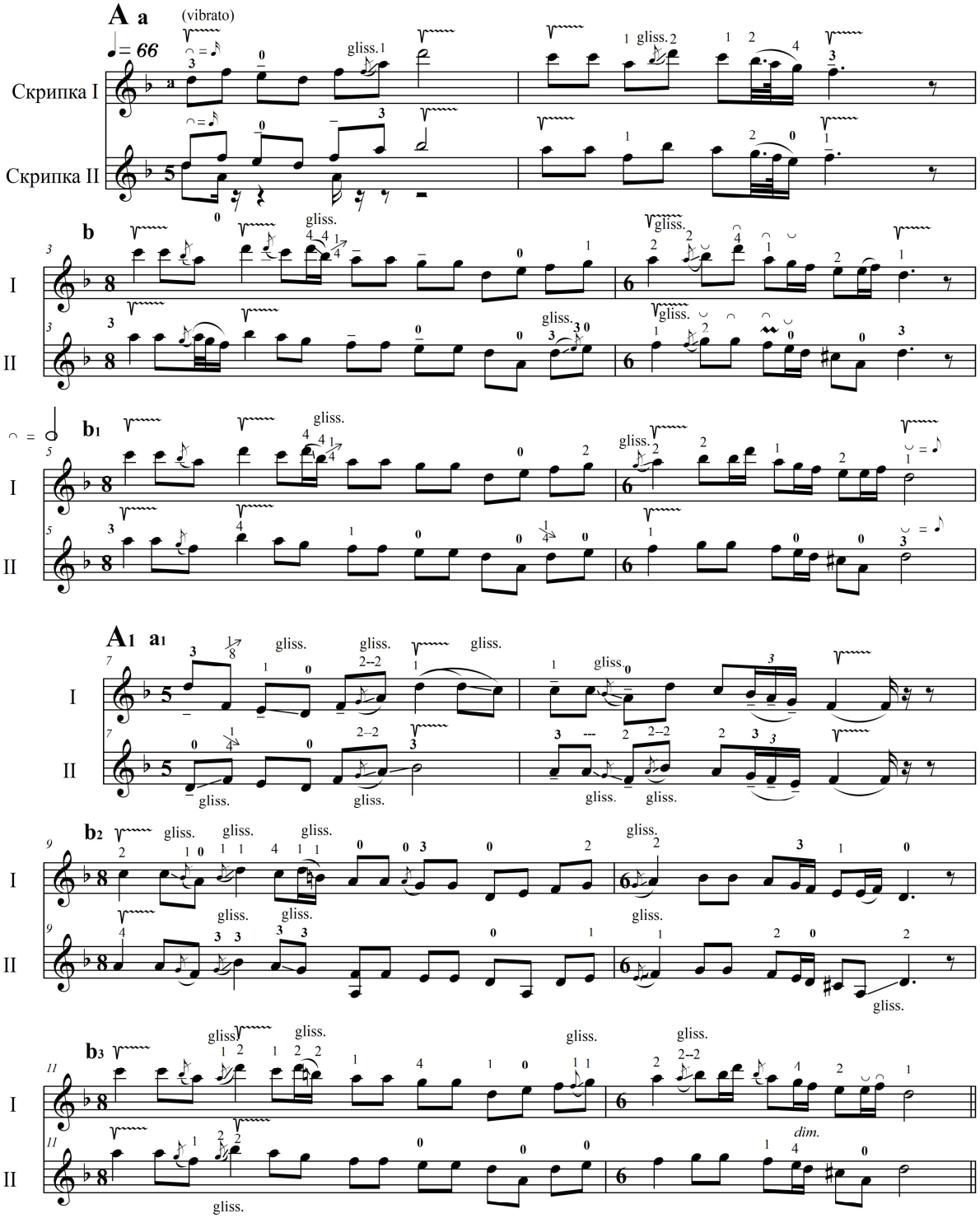

b16
b17
A4 a8
a9
b18
b19
b20
b21
b22
B c
c1
d


d1
d2
d3
d4
d5
B1 c2
c3
d6
d7
d8
d9
d10

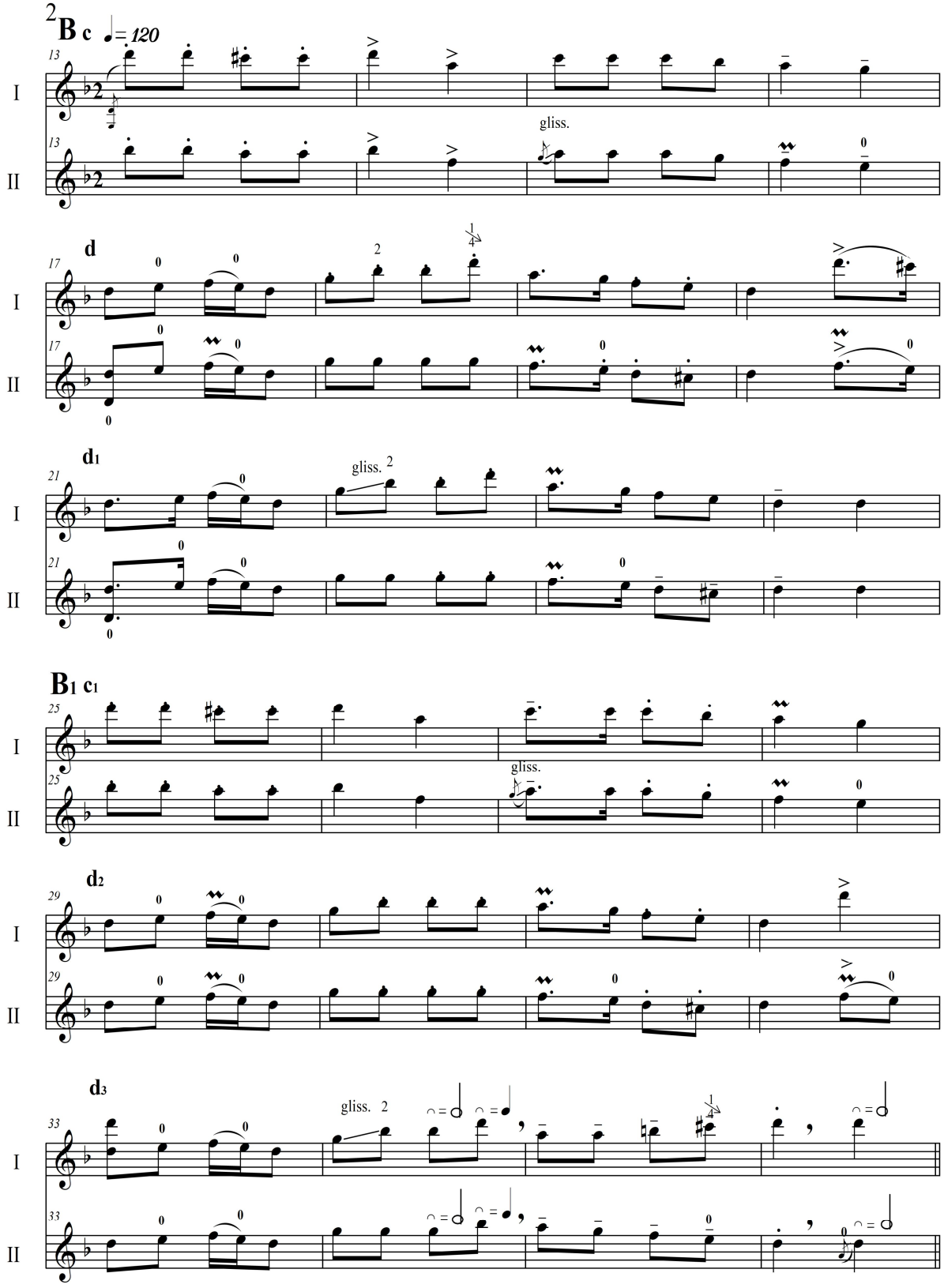

d11
B2 c4
c5
d12
d13
d14
d15
d16
B3 c6
d17
c7
d18

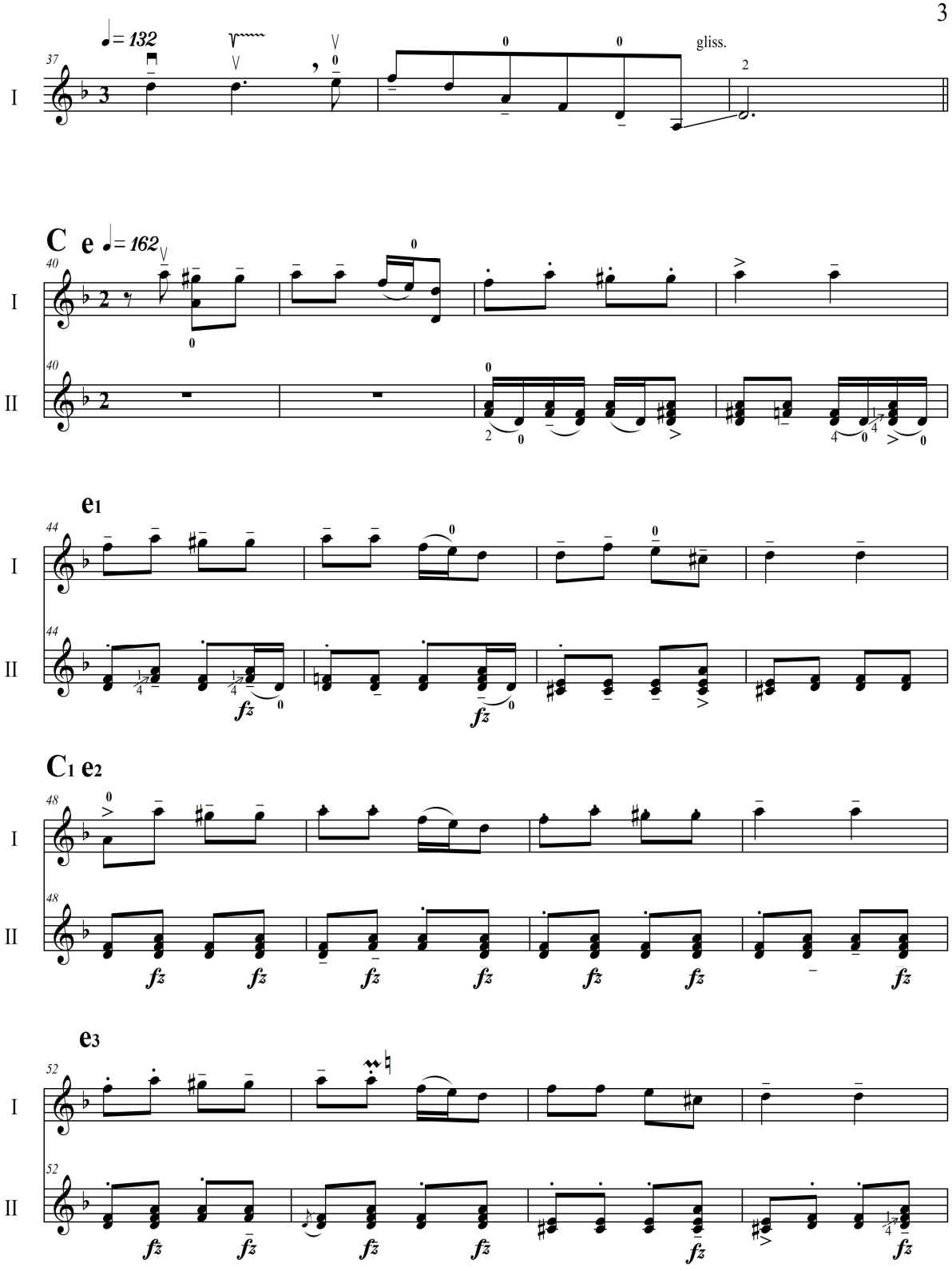

d19
d20
d21

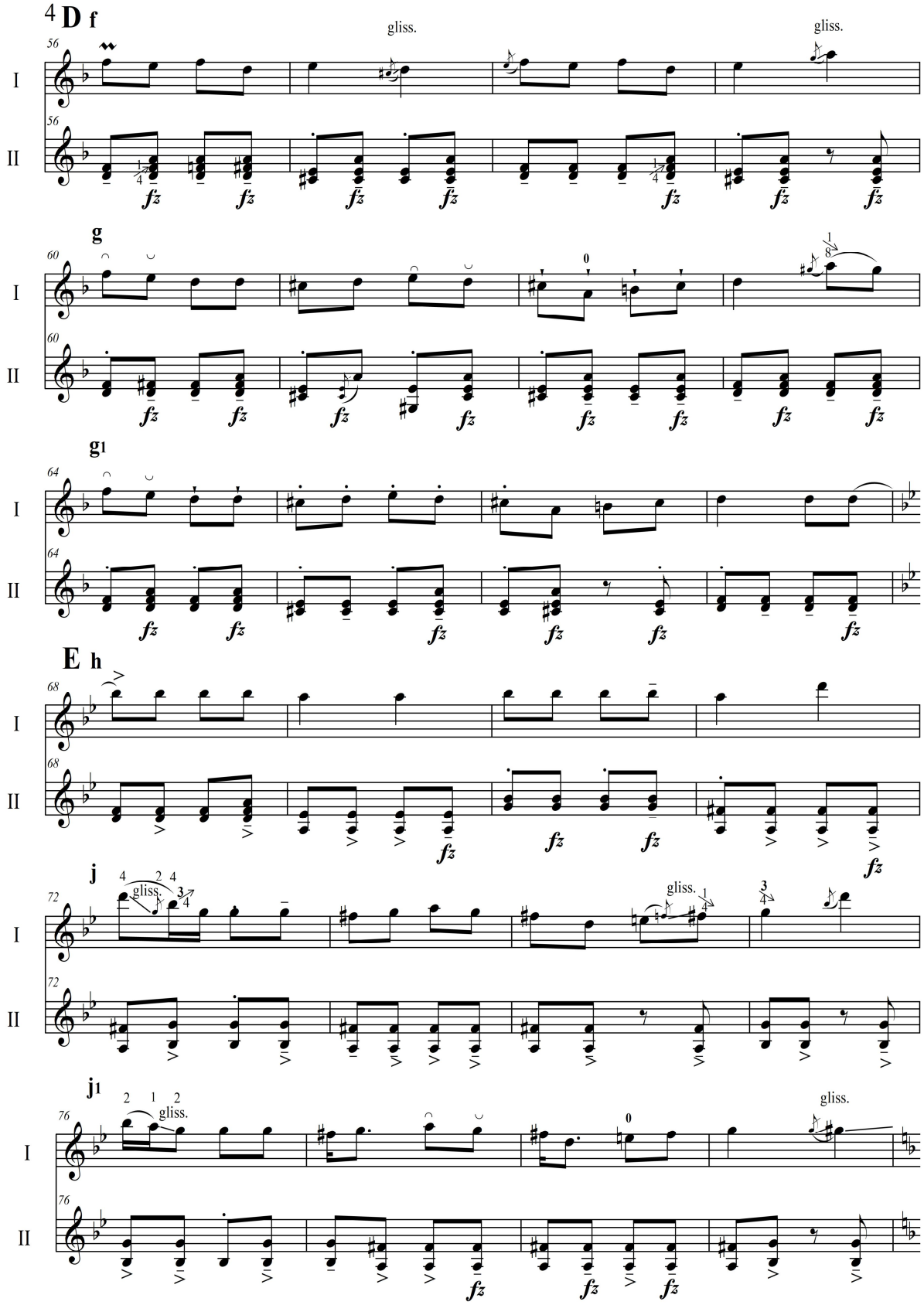
№ 3 Лемківські мелодії[3]

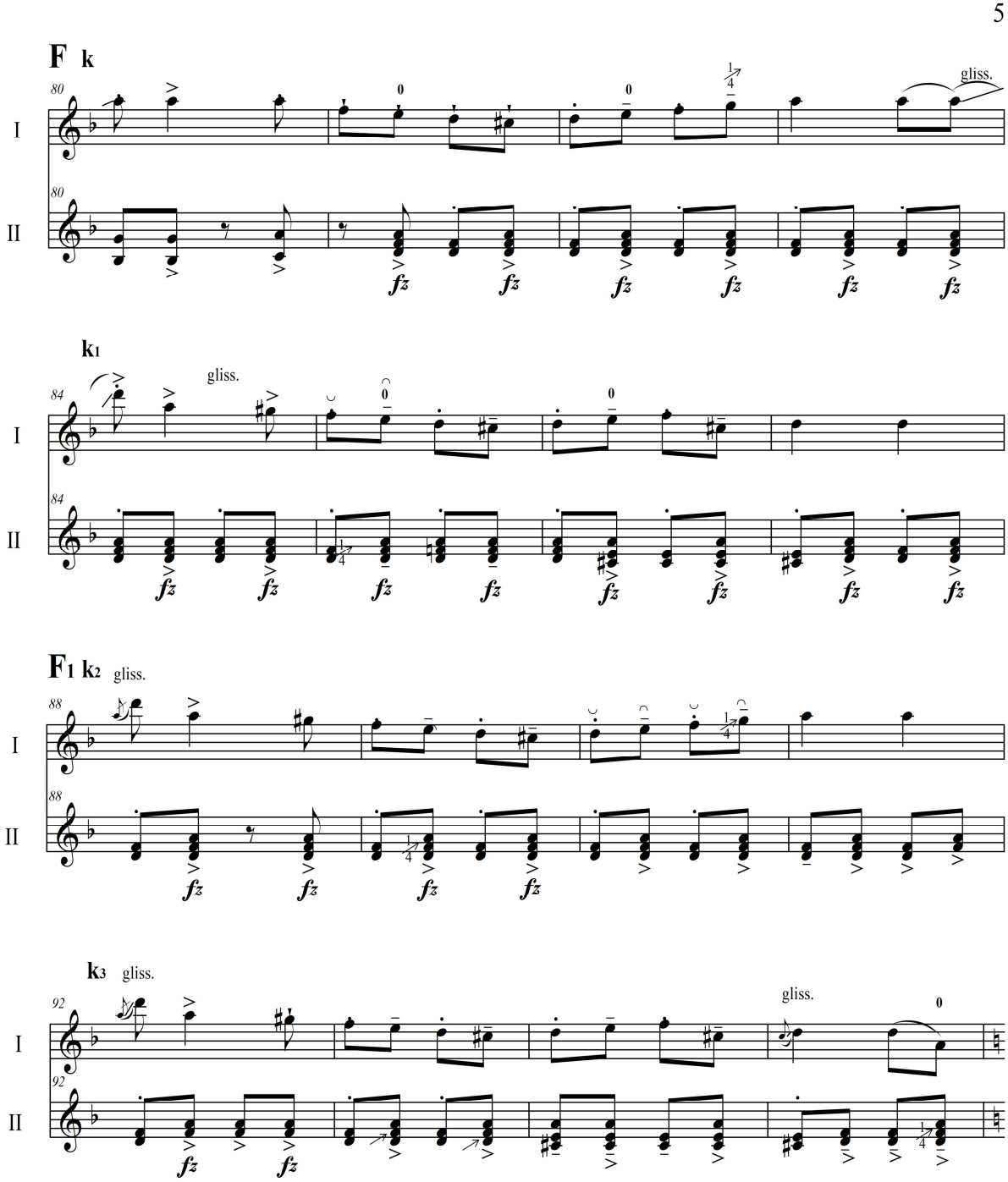


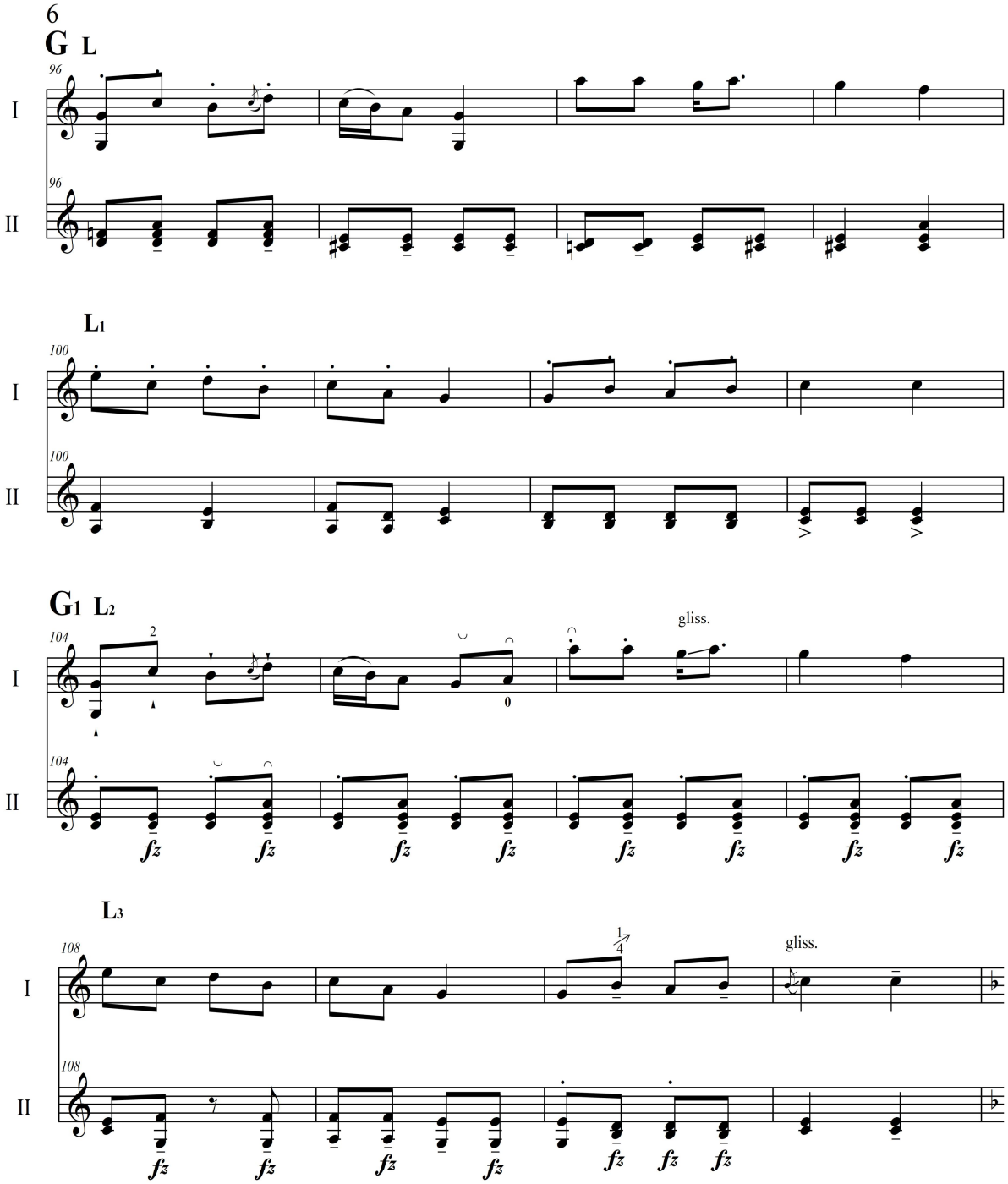
[3]Спільна транскрипція із Яремою Павлівим. Акустична перевірка мікротонів із використанням спеціальних комп'ютерних програм – Алли Загайкевич. Виконавці: Василь Кіт (I) (1931 р. н. у с. Кам'янка Сяноцького повіту, Польща), Микола Кіт (II) (1961 р.н. у м. Золочів Львівської обл.). Запис І. Федун у м. Львів 2000 р.

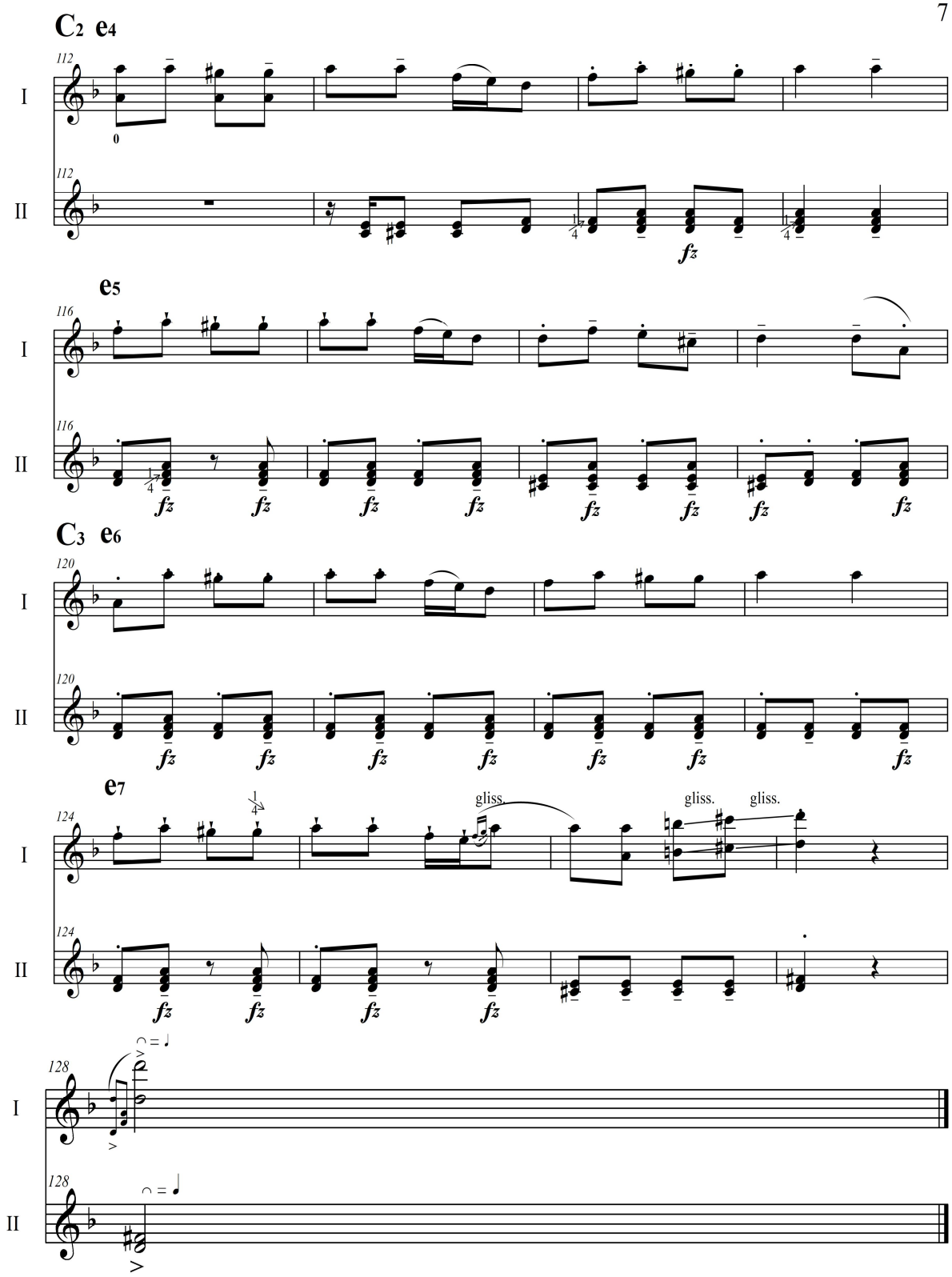

2
B c
= 120
I
II
gliss.
d
gliss. 2
d1
B1 c1
gliss.
d2
gliss. 2
d3


♩= 132
gliss.
C e ♩= 162
e1
C1 e2
e3
I
II
fz

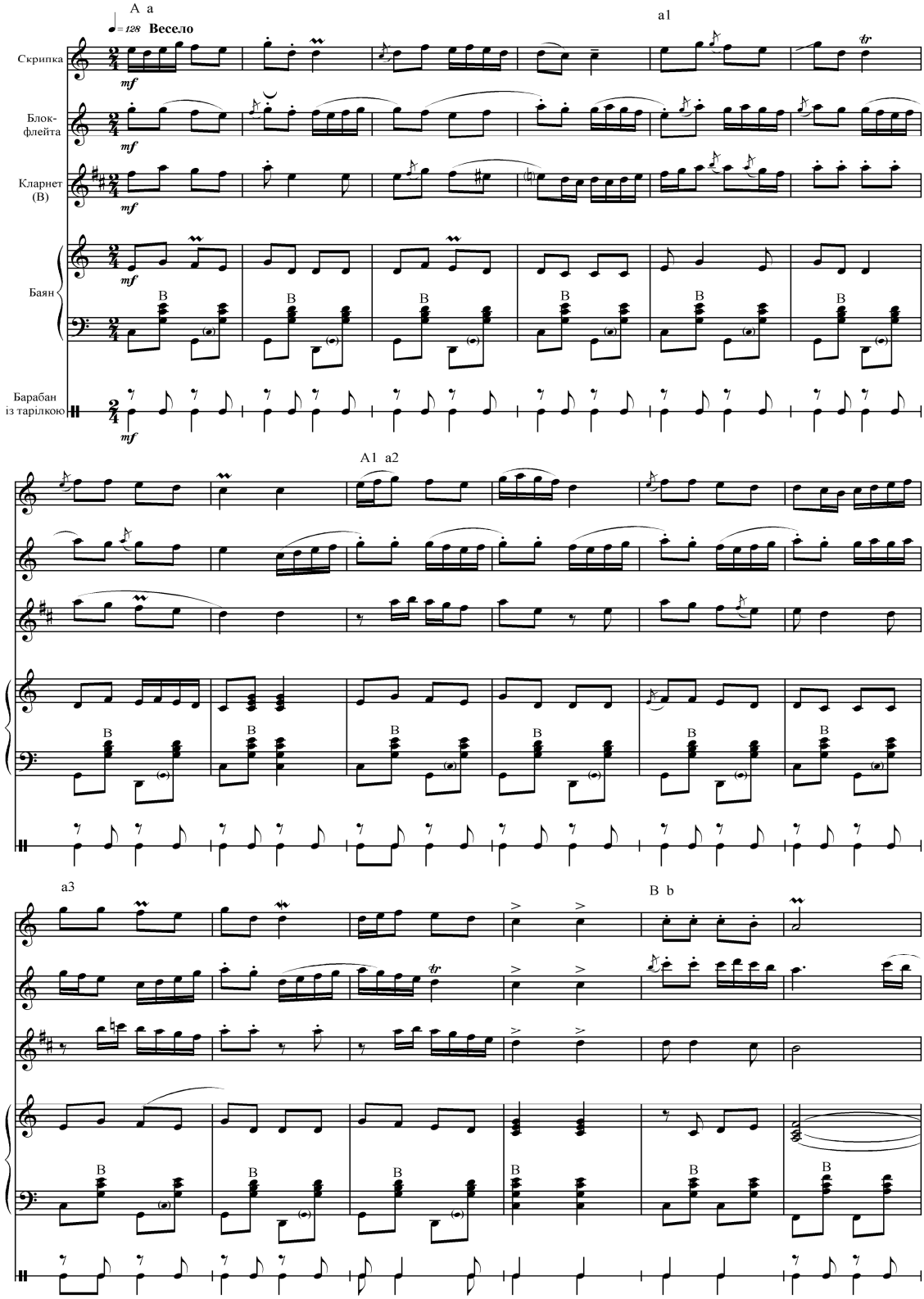

4 D f
gliss.
gliss.
I
II
g
g1
E h
j
gliss.
gliss.
j1
gliss.
gliss.


5
F k
gliss.
k1
gliss.
F1 k2 gliss.
k3 gliss.
gliss.
I
II


6
G L
96
I
II
L1
100
G1 L2
104
gliss.
fz
L3
108
gliss.

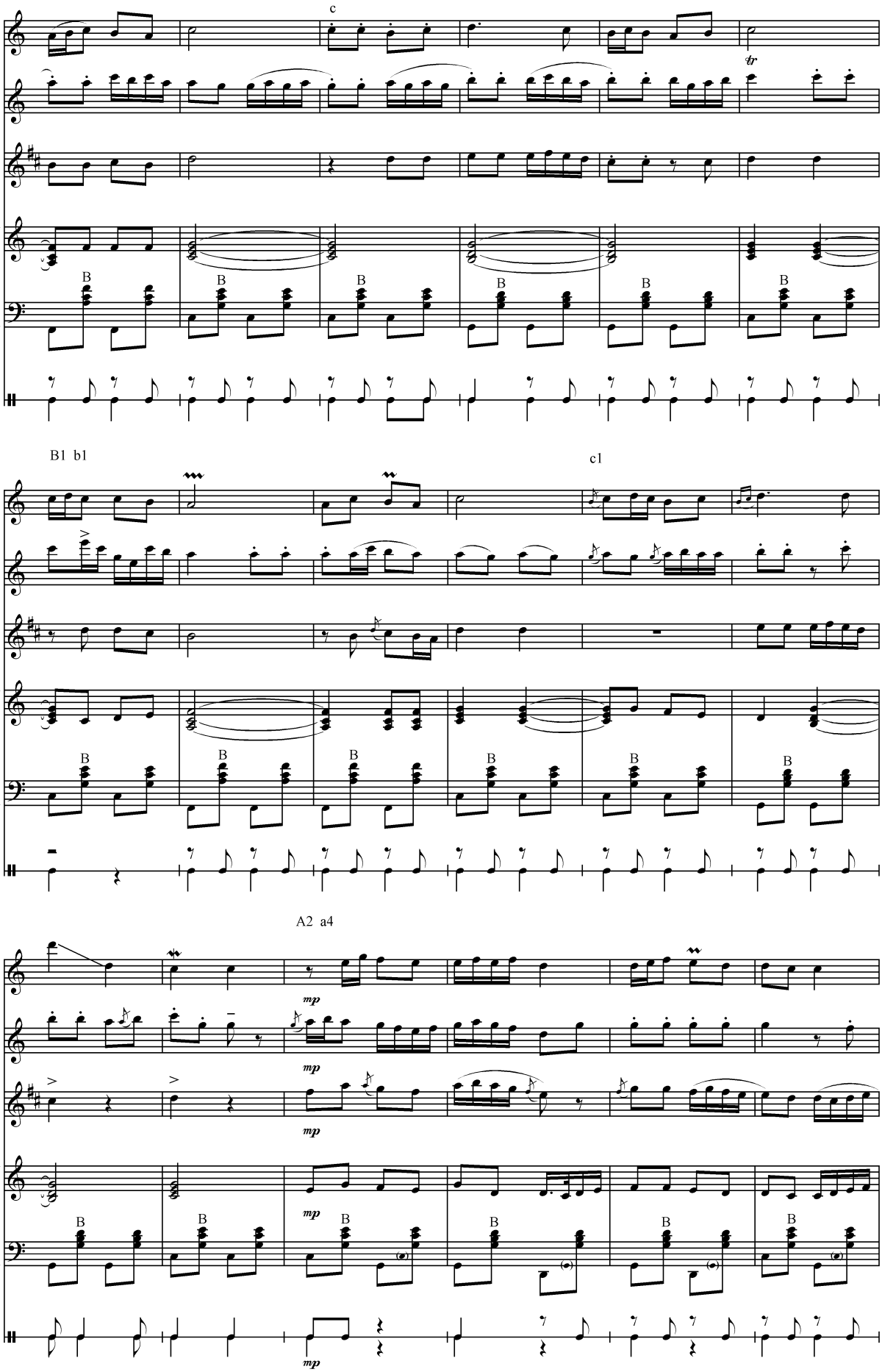

7
C2 e4
112
I
II
fz
e5
116
C3 e6
120
e7
124
gliss.
gliss.
gliss.
128

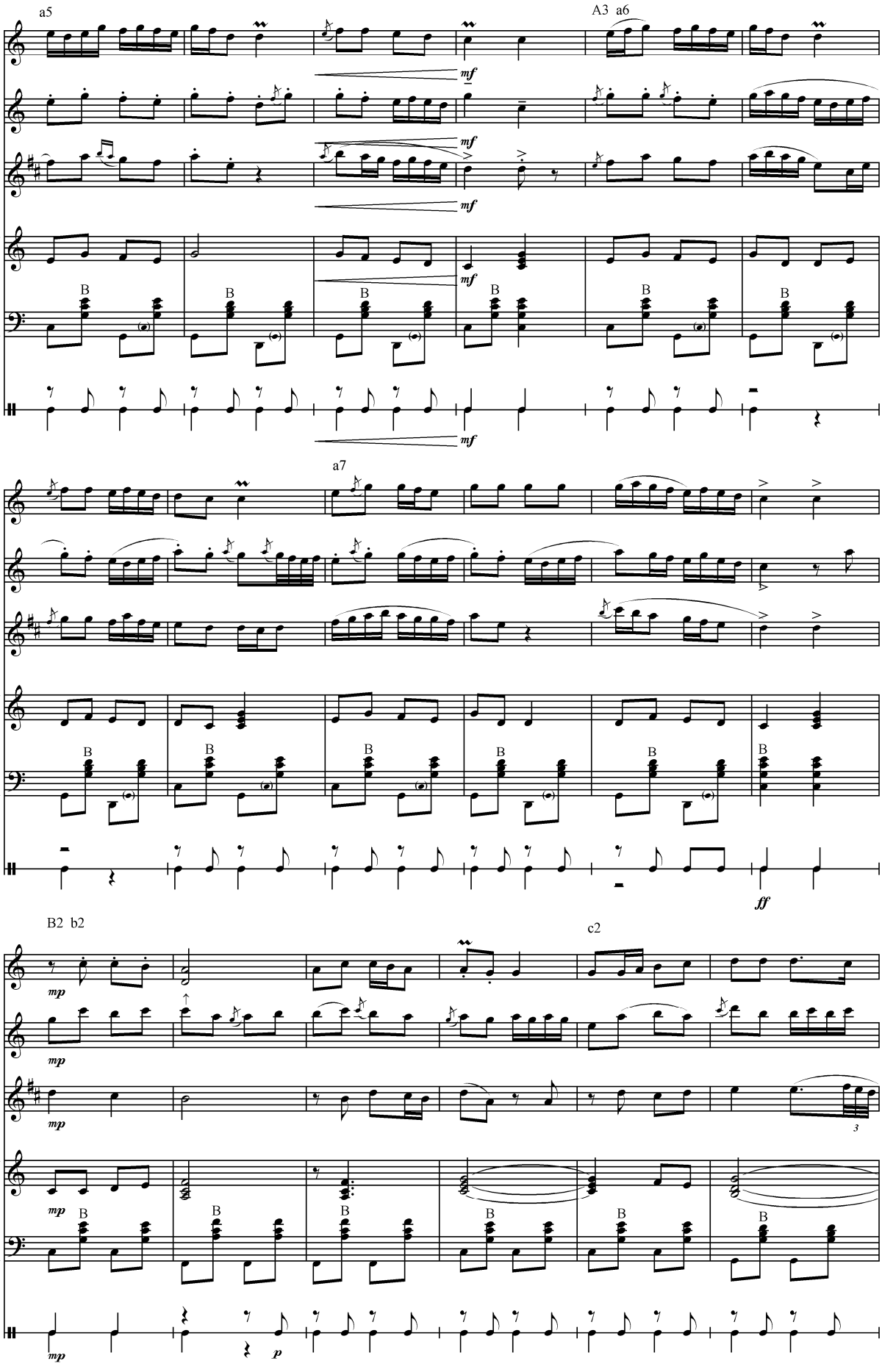
№ 4 Полька[4] [Західне Полісся]

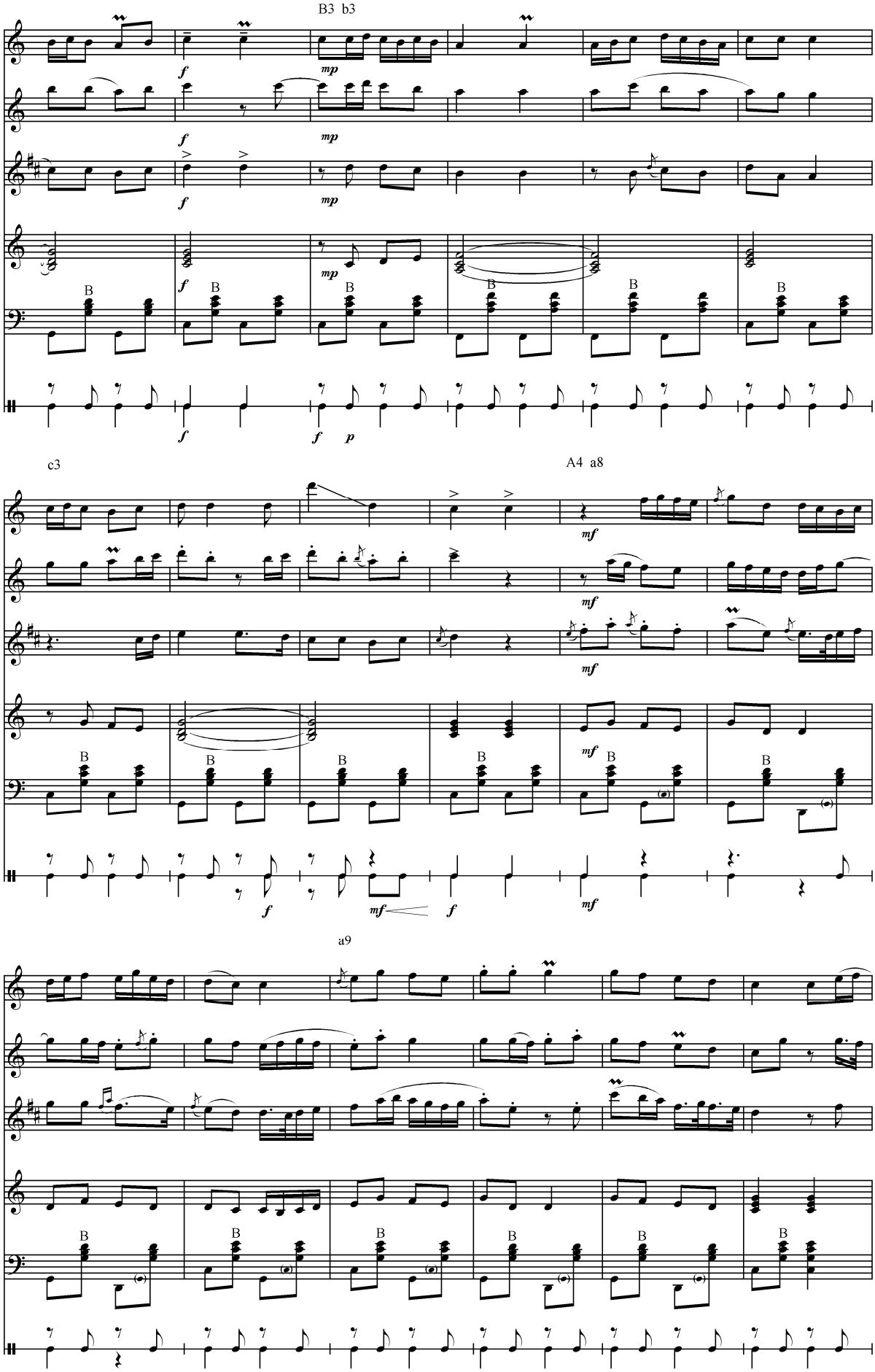


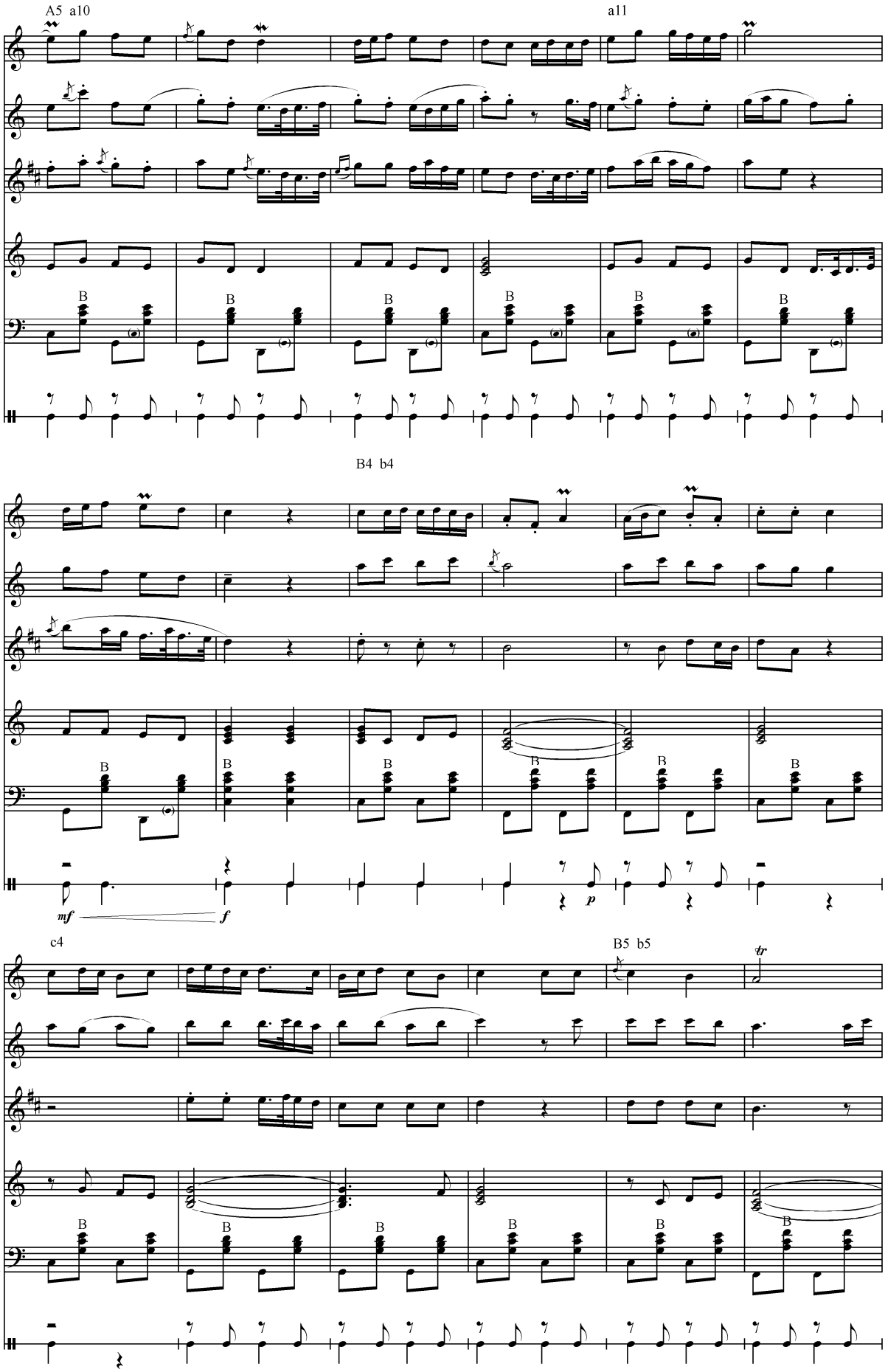
* Штилем униз – барабан з колотушкою, штилем угору – тарілка з металевим прутиком.

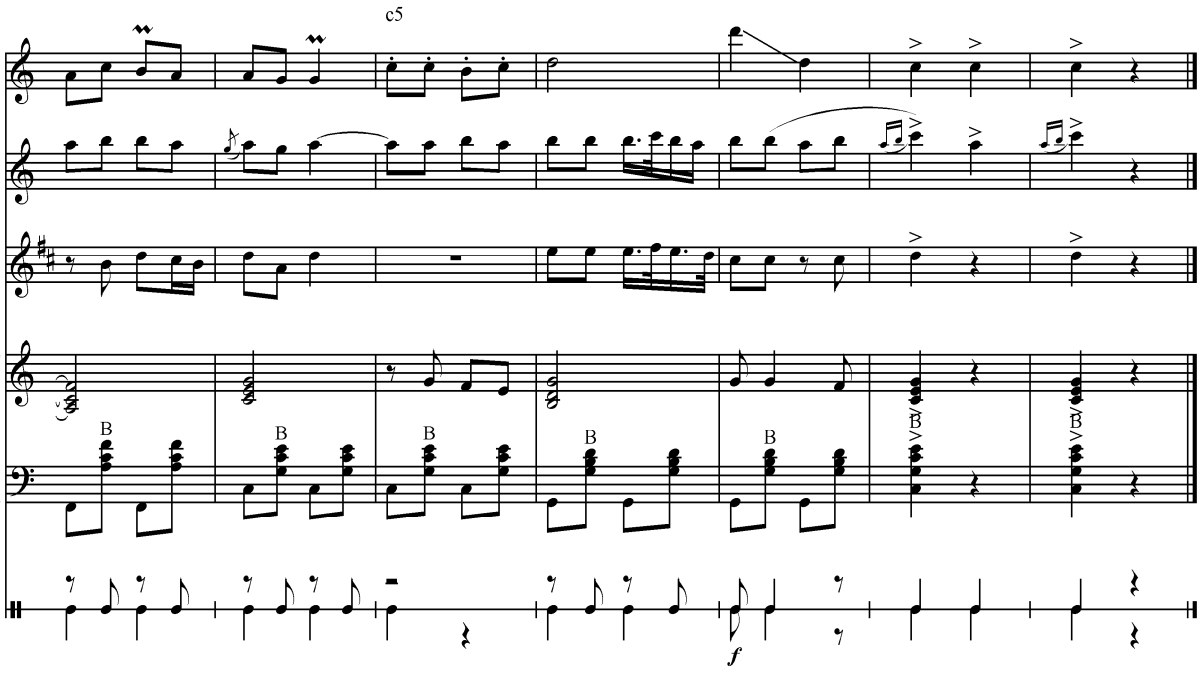
[4] Виконавці: Григорій Філозоф (1940 р. н.) – скрипка, Василь Дарчик (1957 р. н.) – кларнет, Іван Летич (1966 р. н.) – блок-флейта, Микола Філозоф (1965 р. н.) – баян, Микола Дарчик (1954 р. н.) – барабан. Запис Ірини Федун 1997 р. у с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської обл.


c
B1 b1
c1
A2 a4
mp


a5
A3 a6
a7
B2 b2
c2


B3 b3
c3
A4 a8
a9


A5 a10
a11
B4 b4
mf
f
p
c4
B5 b5
tr


c5
B
B
B
B
B
B
B
f

ДОДАТОК В

Музичні форми нотних прикладів

№ 1 «В'язанка гуцульських мелодій»

До співання

A	A1	B	B1	C	C1
aa1	a2a3	bb1	b2b3	cd	c1d1
D					

Гуцулки

Зв'язка-вступ									
	A	A1	B	B1	C	C1	D	D1	D2
	ab	a1b1	cd	c1d1	ef	e1	g	g1g2	g3g4
2 т.	D		d		A		D		

E	F	F1	G	G1	H	H1	J	J1	K
hh1	jj1	j2j3	kk1	k2k3	ll1	l2l3	mn	m1n1	on2
(4+5т.)									

									Solo Фл.
K1	L	L1	M	M1	N	N1	O	O1	P
o1n3	pp1	p2p3	qq1	q2q3	rr1	r2r3	st	s1t1	uu1

Перехід на Козачки

Q	Q1	R	R1	S	S1
vw	v1w1	xw2	x1w3	yw4	y1w5
d					

Козачки

Вступ до Козачків									Solo Цимб. Вступ	Solo Цимб.	Solo Цимб.
	A	A1	B	B1	C	C1	D	D1		E	F
	aa1	a2a3	bb1	b2b3	cc1	c2c3	d	d1		ee1	ff1
2 т. F-dur							8 т.	8 т.	2 т.		

Solo Цимб.	Перехід			Перехід			Перехід		
G		H	H1		J	K		L	M
gg1		hh1	h2h3		jj1	kk1		ll1	mm1
	2 т.	C-dur		6т.			4 т.		

			SoloСкр.	SoloСкр.					
N	O	O1	O2	O3	P	P1	O4	O5	K1
nn1	oo1	o2o3	o4o5	o6o7	pp1	p2p3	o8o9	o10o11	k2k3
a-moll	A-dur				E-A-dur				

		Перехід				Coda
K2	Q		R	S	S1	
k4k5	qq1		rr1	ss1	s2s3	
	D-dur	4 т.				5 т.

№ 2 Коломийки [Бойківщина]

A		A1			A2			A3	
aa1b	b1b2	a2a3b3	b4b5	b6b7	a4a5b8	b9b10	b11b12	a6a7b13	b14b15
D									

	A4			B			B1		
b16b17	a8a9b18	b19b20	b21b22	cc1d	d1d2d3	d4d5	c2c3d6	d7d8d9	d10d11

B2			B3	
c4c5d12	d13d14d15	d16d17	c6c7d18	d19d20d21

№ 3 Лемківські мелодії

Пісні

				Перехід
A	A1	B	B1	
abb1	a1b2b3	cdd1	c1d2d3	
d-moll				2 т.

Танці

Коломийка		Польки						Коломийка	
C	C1	D	E	F	F1	G	G1	C2	C3
ee1	e2e3	fgg1	hjj1	kk1	k2k3	ll1	l2l3	e4e5	e6e7
			g-moll	d-moll		C-dur		d-moll	

№ 4 Полька [Західне Полісся]

A	A1	B	B1	A2	A3	B2	B3	A4	A5
aa1	a2a3	bc	b1c1	a4a5	a6a7	b2c2	b3c3	a8a9	a10a11
C[5]									

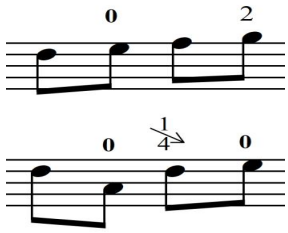
B4	B5
b4c4	b5c5

[5]У творах із модальною ладовою основою вказується головний фінальний тон, а не тональність.

ДОДАТОК Г

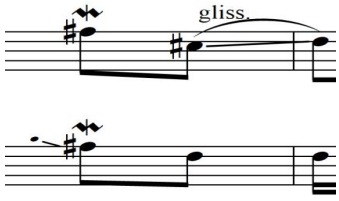
Пояснення до нотних транскрипцій

- *Ключі* використано загальновідомі скрипковий 𝄞, басовий 𝄢 , ключ для ударних (𝄥), а також для транспозиції на октаву вгору – скрипковий ключ із цифрою «8» вгорі (𝄞⁸).
- *Ключові знаки* виставлено при нотах у модальній ладовій системі, при ключі – в тональній музиці.
- Окрім стандартних *знаків альтерації* (дієзів, бемолів і бекарів), використано й систему універсальних *знаків мікроальтерації*, розробленої І. Мацієвським [135]. Приміром, незначне, менше за півтон, підвищення чи пониження ноти, позначається похилою стрілочкою напрямком вгору чи вниз: ↗, ↘. Якщо необхідно точно вказати, наскільки тон підвищено чи понижено, стрілочка одночасно слугує дробовою рискою для числа, як, наприклад, 1↗4 (підвищення на ¼ тону), 2↘3 (пониження на 2/3 тону). Знаки мікроальтерації виставляються не перед, а над нотою (хіба лиш за винятком акордів):



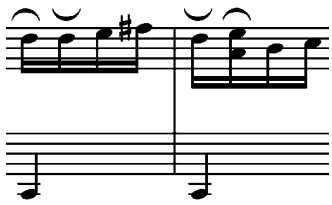
- *Мелізми*, що надзвичайно поширені в народноінструментальному виконавстві, використовуються ті самі, що й в загальній нотній графіці (форшлаги, трелі, морденти, групетто). Лишень форшлаги диференціюються на перекреслені, що виконуються за рахунок попередньої тривалості, та неперекреслені – за рахунок основної тривалості.

- *Гліссандо, мікрогліссандо* позначено прямими лініями, згідно з розробкою М. Мишанича [156]. При потребі дрібною нотою вказується, від якого чи до якого звуку відбувається гліссандуваня:



- *Знаки артикуляції* чи *виконавські штрихи* нотуються так само, як і в академічній музиці. Те саме – *динаміка.*
- *Характер звучання* виставляється над розміром, перед темпом, українською мовою (наприклад: *Бадьоро, Спокійно, Впевнено і т. п.).*
- Для позначення *темпу* записується показник метроному (приміром, ♩ = 120).

- *Розміри* і *тактування* виставляються згідно з диференціальним принципом, розробленим Б. Луканюком [109].
- Незначне *вкорочення* чи *подовження тривалості* позначається у вигляді дужки над нотою, при потребі – із точною вказівкою, наскільки нота вкорочена чи подовжена (◡=♩ і т. п.), наприклад:



- Частини *музичної форми* фіксуються буквенними (латинськими) позначеннями в нотному тексті, великими літерами – періоди, малими – речення.
- *Назви інструментів* записано українською мовою (із урахуванням місцевого діалекту) на початку творів перед нотним станом.

- *Порядок розташування інструментів* у партитурі залежить від їхніх функцій в ансамблі (спочатку соліст, тоді почергово мелодичний і ритмічний супровід) та діапазону інструментів (наприклад, якщо кілька інструментів дублюють мелодію, то записуються від найвищого до найнижчого).
- *Акoладами* об’єднуються лише інструменти, записані на двох нотних станах. Оскільки інструменти розташовуються за функціями, а не групами, то для груп інструментів акколади не ставляться.

ДОДАТОК Д

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ

ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України та наукових виданнях інших держав:

1. Композиційні особливості західноукраїнської традиційної інструментальної ансамблевої музики. *Проблеми етномузикології :* зб. наукових праць / ред.-упоряд. Маргарита Скаженик, Олена Шевчук. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. Вип. 15. С. 42–53. (DOI: https://doi.org/10.31318/2522-4212.2020.15.219359).
2. Еволюція західноукраїнських народних інструментальних ансамблів у XX – початку XXI століть. *Музикознавчий універсум. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка* : зб. статей. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2019. Вип. 45. С. 53–69. (DOI: http://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.45.53.69).
3. До проблеми генології в українському етноінструментознавстві. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2019. Вип. 20. С. 147–157. (DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10619).
4. Инкультурация традиционных музыкантов Западного Полесья : современные тенденции. *Tradicija ir dabartis / Tradition & Contemporarity :* Mokslo darbai / Scientific Works. Klaipeda : Klaipedos universiteto leidykla, 2017. № 12. P. 257–267. (INDEX COPERNICUS DOI: http://dx.doi.org/10.15181/td.v12i0.1550).
5. До поняття інструментального ансамблю в традиційній музиці. *Музична україністика. Сучасний вимір.* Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського,

2013. Вип. 8 : На пошану видатного етномузиколога, члена-кореспондента АНУ, доктора мистецтвознавства, професора С. Й. Грици. С. 109–116.

6. Інноваційні процеси в необрядових танцях Західного Полісся. *Етномузика :* збірка статей та матеріалів на честь ювілею Івана Франка / упоряд. Б. Луканюк. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2007. Ч. 2. С. 62–73. (Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка. Вип. 14).
7. The Folkdances of the Western Polissia Region (Ukraine) : Traditions and Innovations. *TRADITIONES.* 2005. № 34/1 : O družbeni vlogi ljudske pesmi / On The Social Role of Folk Song. P. 155–164. (DOI: https://doi.org/10.3986/Traditio2005340112).
8. Федун И. Народно-инструментальная традиция Западного Полесья в представлениях её носителей. *Tradicija ir dabartis :* mokslo darbų rinkinys. Klaipeda : Klaipėdos universiteto leidykla, 2003 (3). С. 63–82.
9. Some parallels in traditional instrumental music of Western Polissia (Ukraine) and Lithuania. *Tiltai :* Humanitariniai ir socialiniai mokslai. Klaipeda, 2001. № 8. P. 85–95.

Статті в інших наукових виданнях:

10. До проблеми діахронних досліджень традиційної музики (на матеріалі трьох різночасових записів із Полісся). *Етномузика* : зб. стат. та матер. / упоряд. Л. Добрянська. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2015. Ч. 11. С. 33–54.
11. Новаційні процеси у навчанні музикантів–ансамблістів Західного Полісся. *Нове життя старих традицій: традиційна українська культура в сучасному мистецтві і побуті* : матеріали міжнародної наукової конференції в рамках V Міжнародного фестивалю

українського фольклору «Берегиня» / за ред. проф. В. Давидюка. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2007. С. 461–469.

12. Взаємозв'язки між виконавцями та слухачами у традиційній інструментальній музиці (на прикладі троїстих музик Західного Полісся). *Етнокультурна спадщина Полісся* / ред.-упоряд. В. Ковальчук. Рівне : Перспектива, 2006. Вип. VII. С. 228–235.
13. Вербальна поведінка музикантів традиційних інструментальних ансамблів Західного Полісся. *Етнокультурна спадщина Полісся* / упоряд. В. Ковальчук. Рівне : Перспектива, 2004. Вип. V. С. 109–124.
14. Репертуар бойківського скрипаля Кузьми Воробця. *Бойківщина* : наук. зб. Дрогобич, Трускавець : ДП Укрпол-2, 2004. Т. 2. С. 301–307.
15. Традиційна інструментальна капела К. Воробця на Бойківщині. *Традиційна народна музична культура Бойківщини* / упоряд. В. Коваль, П. Зборовський. Львів : ТзОВ «Камула», 2003. С. 74–86.
16. Коломийки в репертуарі бойківського скрипаля К. Воробця. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна.* Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2003. Вип. 31. С. 233–246.
17. Деякі паралелі в традиційній інструментальній музиці Західного Полісся (Україна) і Литви. *Фольклористичні візії (учні – вчителеві І. В. Маціївському з нагоди 60–річчя) :* зб. стат. і матер. / ред.-упоряд. О. Смоляк, В. Коваль. Тернопіль : Астон, 2001. С. 53–64.
18. К проблеме изучения традиционного ансамблевого инструментального исполнительства. *Вопросы инструментоведения* : сб. реф. Санкт-Петербург : РИИИ, 2000. Вып. 4. С. 170–172.

Повідомлення, рецензії, тези доповідей, енциклопедичні статті, передмови

19. Західноукраїнські народні музиканти та єврейські спільноти: рівні взаємодії. *Хасиди та їхній музичний світ у контексті юдаїки в Україні: джерела, історія та актуальність вивчення :* тези доповідей

Міжнародного онлайн симпозіуму (Львів, 27 листопада 2020 року) / ред.-упоряд. О. Коломиєць. – Львів : Растр-7, 2020. С. 22–24.

20. Джерела вивчення західноукраїнських традиційних інструментальних ансамблів. *Видавничий рух в Україні: середовища, артефакти :* доп. та повідомл. Міжнар. наук. конф. (Львів, 24–25 жовт. 2019 р.) / наук. ред. Л. Головата; ред.-упоряд. В. Пасічник. Львів : НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, 2019. С. 185–186.
21. Етноінструментознавчі студії Закарпаття [рецензія на: Шостак В. А. Тисячолітнє дерево. Народні музичні інструменти Закарпаття: музичні традиції і сучасність. Ужгород : Карпати, 2016. 208 с.]. *Етномузика :* збірка статей та матеріалів з нагоди 25-річчя ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М.В. Лисенка / упоряд. Ю. Рибак. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2018. Ч. 14. С. 221–224.
22. Покажчик «Жанр народної інструментальної музики» (жанрова класифікація народної інструментальної музики за її функціональним призначенням). URL: http://labs.lnu.edu.ua/folklore-studies/polove-doslidzhennya-folkloru/studentska-folklorystychna-praktyka/studentska-folklorystychna-ekspedytsijna-praktyka/ (дата звернення 4.08.2020).
23. Підсумок сопілкознавства Гуцульщини [Рецензія на: Яремко Б. І. Сопілкова музика гуцулів : монографія. Львів : СПОЛОМ, 2014. 180 с.]. *Етномузика* / гол. ред. І. Пилатюк, ред.-упоряд. Л. Добрянська. Львів, 2015. Ч. 11 (2014). С. 139–141.
24. Фундаментальне дослідження музичних інструментів гуцулів [Рецензія на: Маційовський І. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця : Нова Книга, 2012. 464 с.]. *Етномузика :* збірка статей та матеріалів / упоряд. Б. Луканюк. Львів, 2014. Ч. 10 (2013). С. 167–178.
25. Dance in the Polish tradition: Lexicon [рецензія]. *Етномузика :* збірка статей та матеріалів на честь 100-ї річниці збірника «Галицько-руських народних мелодій» Осипа Роздольського та Станіслава Людкевича / упоряд. І. Довгалюк. Львів, 2008. Ч. 4. С. 156–157.

26. Ансамблі інструментальні («троїста музика»). *Українська фольклористика. Словник–довідник* / уклад. і заг. ред. М. Чорнописького. Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. С. 13–15.
27. Народні музиканти-професіонали. *Українська фольклористика. Словник-довідник* / уклад. і заг. ред. М. Чорнописького. Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. С. 271.
28. Ukrainian ethno-organology: Past and present. *Abstracts of the 39-th World Conference International Council for Traditional Music.* Vienna, 2007 (4–11 July). P. 204–205.
29. Монографія про музику Бойківщини [рецензія на: Хай М. Музика Бойківщини. Київ : Родовід, 2002. 304 с.]. *Народна творчість та етнографія*. 2004. № 1–2. С. 99–101.
30. Поліські музики: Традиційна інструментальна музика Західного Полісся [вступна стаття, підбір і впорядкування матеріалів] [CD]. Київ : Музика світу; Всеукраїнське товариство «Просвіта», 2004. 59:05 хв., стерео.
31. Some parallels in traditional instrumental music of Western Polissia (Ukraine) and Lithuaniaю *The 3rd International Scientific Conference "The Music Around Baltic: Past and Present"* : abstracts. Klaipeda, May 11–13, 2001. P. 17–18.
32. Народный скрипач Кузьма Воробэць, как типичный музыкант-профессионал Восточной Бойковщины. *Традиционное искусство и человек :* тезисы докладов XIX научной конференции молодых фольклористов памяти А. А. Горковенко. Санкт-Петербург : РИИИ, 1997. С. 72–73.
33. Традиційні інструментальні капели с. Сенечів на Бойківщині. *Традиційна народна музична культура Бойківщини* : зб. стат. і матер. Львів, 1996. С. 25–27.